Mujer, cuerpo y escritura en la narrativa de MARÍA LUISA BOMBAL

Lucía Guerra

EDICIONES UC

Copyright 2012. Ediciones UC.
All rights reserved. May not be reproduced in any form without permission from the publisher, except fair uses permitted under U.S. or applicable copyright law.

EBSCO Publishing : eBook Academic Collection (EBSCOhost) - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL
AN: 1718629 ; Luca Guerra.; MUJER, CUERPO Y ESCRITURA EN LA NARRATIVA DE MARA LUISA BOMBAL
Account: s6670599.main.ehost

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

MUJER, CUERPO Y ESCRITURA EN LA NARRATIVA DE MARÍA LUISA BOMBAL

LUCÍA GUERRA

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

Mujer, cuerpo y escritura en la narrativa de MARÍA LUISA BOMBAL

LUCÍA GUERRA

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

Ediciones Universidad Católica de Chile

Vicerrectoría de Comunicaciones y Educación Continua
Alameda 390, Santiago, Chile

editorialedicionesuc@uc.cl

www.ediciones.uc.cl

Mujer, cuerpo y escritura en la narrativa de María Luisa Bombal
Lucía Guerra

© Inscripción Nº 2
Derechos reservados
Octubre de 2012
ISBN: 978-956-14-1271-2

Primera edición

Diseño:
Manuel Francisco de la Maza
versión | producciones gráficas ltda.

Impresión:
Salesianos Impresores S.A.

Portada:
Catherine Nik.

CIP-Pontificia Universidad Católica de Chile
La Taille U., Alexandrine de.
Educar a la francesa: Anna du Rousier y el impacto del Sagrado Corazón en la mujer chilena (1806-1880) / Alexandrine de la Taille.

Incluye bibliografía
1. Rousier, Ana.
2. Sociedad del Sagrado Corazón - Historia.
3. Educación de la mujer - Chile - Historia - Siglo 19.
4. Educación - Historia - Siglo 19.
I. t.
2012 371.8220983+DDC22 RCAA2

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

ÍNDICE

Introducción

I. Desde la trama biográfica de María Luisa Bombal 13
II. Antecedentes ideológicos y estéticos 29

Primera parte:
En la alteridad de la subordinación social

III. La problemática de la mujer latinoamericana en la primera mitad del Siglo XX 41
IV. Ensueño y enajenación en *La última niebla* 51
V. *La amortajada*: El retorno a las raíces primordiales 77
VI. Marginalidad y transferencias metafóricas en "El árbol" 99

Segunda parte:
Reapropiaciones de la imagen arquetípica de la mujer

VII. Mujer, agua y tierra: Hacia una definición del arquetipo femenino 117
VIII. Degradación del arquetipo en "Las islas nuevas" 129
IX. "Trenzas": La pérdida del paraíso original 143
X. La belleza como estigma trágico en "La historia de María Griselda" 153
XI. Naturalizaciones del Deseo y el Saber: Hacia una nueva contextualización de la narrativa de María Luisa Bombal 163

Bibliografía 175

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

INTRODUCCIÓN

Este libro responde a la necesidad de una reactualización teórica y de una ampliación de los contenidos de una primera versión que llevaba por título *La narrativa de María Luisa Bombal: Una visión de la existencia femenina.* Esta primera versión se escribió en una época cuando recién se empezaban a producir los discursos teóricos de la crítica feminista y los estudios de género. En ese momento, pasábamos por la difícil tarea de insertar y legitimar, en la crítica latinoamericana, la especificidad de la literatura escrita por mujeres en un ámbito académico donde se afirmaba que "la literatura no tenía sexo" y por lo tanto, era ocioso establecer una diferencia.

Actualmente la situación es muy diferente y a la luz de nuevos planteamientos teóricos, hemos revisado y ampliado nuestra discusión de los textos de María Luisa Bombal. Entre las diferencias con la versión original, se debe mencionar la primera sección en la cual esbozamos la trama biográfica de la autora para subrayar la ambivalencia ideológica que se da en sus textos con respecto a la noción de "lo femenino", según la hegemonía patriarcal de la época. No obstante la autora era considerada excéntrica por su conducta social y su intelectualidad en un entorno histórico donde la mujer burguesa debía dedicarse exclusivamente a cumplir los roles primarios de madre y esposa, contradictoriamente, el amor y el matrimonio siguieron siendo para ella la meta más importante de la mujer. Por lo tanto, no obstante su actitud contestataria, su vida se entretejió en la urdimbre de los imperativos sociales de ese entonces. Contradicción ideológica que, de manera significativa, se observa en su escritura inserta en una compleja duplicidad: mientras en ella se da ese consenso con respecto a lo hegemónico observado por Antonio Gramsci en los grupos subalternos, al mismo tiempo, en los textos surgen trazos transgresivos que modifican el imaginario falogocéntrico acerca de "lo femenino".

Por otra parte, se ha ampliado la sección sobre los antecedentes ideológicos y estéticos presentando una problematización genérica de la vanguardia e

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

insertando la escritura de María Luisa Bombal en la producción subalterna de las escritoras latinoamericanas. Si bien es muy posible que la autora no haya leído estas novelas, puesto que fueron relegadas por un canon establecido a partir de una perspectiva masculina, las coincidencias ponen de manifiesto la presencia de esta sub-corriente literaria aún no suficientemente estudiada. De manera hoy día obvia, estas coincidencias responden a un contexto histórico de la mujer latinoamericana que sólo empezó a modificarse a mediados del siglo XX con la obtención del derecho a voto y un creciente acceso al trabajo y la educación universitaria que le permitieron una agencia histórica.

Ya a partir de la primera novela escrita por una mujer latinoamericana (*Sab*, 1841, de Gertrudis Gómez de Avellaneda), el régimen patriarcal es sinónimo de opresión y mutilación para una subjetividad que, desde su situación subordinada, busca una realización para su existencia. Las protagonistas influidas por todo un aparataje cultural que las ha hecho creer que "las mujeres nacieron para amar y ser amadas" sienten que el matrimonio indisoluble las condena a "una muerte en vida", y la casa, como el espacio cerrado de los códigos patriarcales, deviene en símbolo de una existencia condenada a la hermeticidad. Durante las décadas de los años treinta y cuarenta, época en que María Luisa Bombal escribió sus textos, en esta corriente subalterna se establece una tajante dicotomía entre el impulso masculino civilizador y la fuerza de una naturaleza no regulada a la cual se unen las protagonistas dando expresión a un erotismo reprimido por las convenciones sociales.

La tradición literaria de nuestro continente estuvo signada, de manera mayoritaria, por una perspectiva masculina que produjo no sólo una notable asimetría, sino también significativos espacios en blanco con respecto a las vivencias de la mujer. Si bien en *Ifigenia* (1924), de la escritora venezolana Teresa de la Parra, empieza a esbozarse el cuerpo de mujer como cuerpo de la escritura, María Luisa Bombal es la primera novelista latinoamericana quien, a partir de la topografía del cuerpo, elabora un discurso de la sexualidad femenina y un imaginario que, hasta esa época, correspondía a "lo indecible" y "lo ininteligible" en un mecanismo que atribuía la castidad a la mujer burguesa. Perspectiva marianista que contrastaba con el hembrismo atribuido, en la literatura latinoamericana, a las mujeres campesinas o de los sectores urbanos marginales. Dada la importancia de esta inserción cultural realizada por Bombal, en nuestro análisis de *La última niebla*, hemos agregado una sección sobre la sexualidad y el poder subversivo del cuerpo, mientras que en *La amortajada* incluimos una discusión de la maternidad sobre la base de los nuevos planteamientos filosóficos desde una perspectiva de mujer. A pesar de que en los imaginarios de carácter androcéntrico abundan las

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

mistificaciones acerca de la maternidad, María Luisa Bombal hace caso omiso de ellas para enfocarse en el cuerpo embarazado como sitio del placer sensual, de esa *jouissance* femenina que desborda el lenguaje.

En un ambiente cultural donde se planteaba una notable diferencia entre "lo femenino" y "lo masculino" a partir de una base biológica considerada como innata e inmutable, los repertorios simbólicos y los discursos sobre "la diferencia de los sexos" eran producidos por una élite masculina que, en otro plano de su producción cultural, tachaba esta diferencia y a través de la estrategia del Sujeto Excluyente, incluía a la mujer en sus reflexiones acerca del Hombre y la Humanidad. María Luisa Bombal, como otras escritoras de la época, no tuvo otra alternativa cultural que recurrir a los arquetipos de "lo femenino" creados por esta élite, puesto que la cultura de aquella época carecía de construcciones hechas desde una perspectiva de mujer. Sin embargo, como se intenta demostrar en la última sección añadida a la primera versión de este libro, ella agrega márgenes significativos al arquetipo patriarcal movilizando la ecuación Mujer-Naturaleza al insertar una diferencia genérica a ese Saber que el pensamiento hegemónico abstraía como producto de la inteligencia y el espíritu, sin considerar los factores genéricos, sociales y raciales.

En un proceso de apropiación de los arquetipos, María Luisa Bombal los reelabora otorgándoles un significado diferente. Si bien perdura el vínculo de la mujer con la naturaleza, la autora, a través de la tríada Mujer-Naturaleza-Saber, elabora el cuerpo de mujer no ya sólo como sitio del Deseo, sino también como un modo de acercarse a la realidad y producir un tipo de conocimiento y una epistemología fuera de los paradigmas creados por una cultura hegemónica de carácter patriarcal.

Mis agradecimientos a Ediciones de la Universidad Católica por haber hecho posible esta oportunidad de volver a reflexionar sobre la escritura de María Luisa Bombal, siempre desafiante por su complejo valor artístico

Lucía Guerra
Irvine, California, junio 2012

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

I

DESDE LA TRAMA BIOGRÁFICA DE MARÍA LUISA BOMBAL

Durante la década de los años veinte, Virginia Woolf es la primera en señalar aquellos factores genéricos y culturales que impedían que la mujer se convirtiera en escritora. Para ella, si Shakespeare hubiera tenido una hermana poseedora de su talento ni siquiera habría podido viajar a Londres y participar en una compañía de teatro. En aquella época, a las mujeres les estaba prohibido ser actrices y eran los hombres disfrazados de mujeres quienes hacían los roles de los personajes femeninos. Tampoco habría podido escribir obras teatrales pues, con contadas excepciones, las mujeres en su mayoría eran analfabetas. En "Un cuarto propio" (1928), de manera irónica Woolf describe un peregrinaje de mujer por los monumentos de la cultura inglesa desmontando el carácter trascendental y falsamente universal de una producción cultural creada casi exclusivamente por los hombres. Su rápido e irreverente vistazo a los cientos de volúmenes de la biblioteca, verdadero cuartel de la imaginación masculina, la hace afirmar que aparte de las trabas sociales y económicas que ha enfrentado la mujer que desea ser escritora, se da el hecho de que carece de una identidad propia, pues siempre ha sido dicha e imaginada por los hombres. Razón por la cual en la literatura se han dado silencios y espacios en blanco con respecto a los valores y discursos pertenecientes a la mujer misma.

En muchos sentidos, María Luisa Bombal modificó este silenciamiento no sólo develando algunos aspectos de la situación subordinada de la mujer, sino también en su escritura, donde elabora un discurso de la sexualidad y un imaginario desde una perspectiva femenina en el terreno ambivalente de la transgresión y la claudicación al orden patriarcal. Es más, utilizando los arquetipos androcéntricos de "lo femenino", añade márgenes significativos que movilizan la estaticidad del mito y los transforma en recursos de una estrategia escritural.

Parte de esta ambivalencia se observa también en su propia trama biográfica, en la cual su conducta y modo de ser se consideraban excéntricos en la sociedad

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

de la época mientras, de manera contradictoria, compartía la noción hegemónica de que la única meta y destino de la mujer era el amor. Por lo tanto, su vida se entreteje en la urdimbre de los imperativos culturales impuestos en ese entonces a la mujer y en su carrera de escritora, estos imperativos constituyeron un factor esencial.

María Luisa Bombal nació el 8 de junio de 1910 en una familia de la alta burguesía en Viña del Mar ("Nací en el Paseo Monterrey, era precioso ¡lindo!, todo cubierto de madreselvas, los señores se paseaban conversando y veíamos el mar y los barcos que pasaban... ¡Viña era una maravilla!", *Obras*, p. 325).[1] A los seis años inició sus estudios en el Colegio de las Monjas Francesas de los Sagrados Corazones y ya a los ochos años escribió breves poemas ("La noche", "La gaviota", "Los copihues blancos"). También tomó clases de violín con Paco Moreno. Su padre murió de una enfermedad cardíaca en 1919 y cuatro años después, su madre decidió irse a vivir con sus tres hijas a París.

Allí se educó en una situación excepcional que la hizo vivir la cultura francesa sólo recibida desde lejos por los intelectuales latinoamericanos. En su contexto bicultural, continuó leyendo libros en castellano e incluso escribió una obra de teatro que mostró al escritor argentino Ricardo Güiraldes, quien era amigo de la familia. Él vió en ella "una imaginación milagrosa" y le aconsejó que escribiera una novela.[2] Además, hasta los diecisiete años, tomó clases de violín y tuvo, entre sus profesores, al conocido maestro Jacques Thibaut. Después de estudiar en el colegio Notre Dame de l'Assomption y en el liceo La Bruyere, ingresó a la Facultad de Letras de la Universidad de la Sorbona, donde recibió su primer premio literario por un cuento elaborado a partir de la estética de lo fantástico. María Luisa recuerda: "En la Sorbona, mi profesor Ferdinand Strowski nos hizo escribir un cuento a la manera de Perrault y yo escribí un cuento muy misterioso. Se trataba de un hombre con un sentido alegre de la vida que llegaba silbando a una habitación. Y así estaba, muy contento, cuando empezaba a sentir la presencia de alguien detrás de una cortina, presentía a alguien. Entonces él le hablaba, pero no podía ver a esa presencia que él amaba y era tan intensa su angustia que, a través de la cortina, le entierra un puñal. '¿Por qué es usted tan trágica?', me preguntó Strowski cuando me entregó el primer premio. No

[1] En este panorama biográfico hemos utilizado el libro de Ágata Gligo titulado *María Luisa (Biografía de María Luisa Bombal)* y las entrevistas que realicé en 1977 ahora incluidas en las *Obras completas* de María Luisa Bombal.

[2] "Entrevista con Victoria Pueyrredón", *Comentarios Bibliográficos Americanos*, 1979, pp. 5-6.

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

le contesté nada, pero era la imaginación que se adelantaba a lo que yo era" (*Obras*, p.325). En un ambiente privilegiado, María Luisa Bombal participaba en diversas actividades culturales, asistía a conferencias, entre ellas las de Paul Valéry en *Les Annales* y como ayudante de utilería presenció todo el rodaje de la película *Juana de Arco* dirigida por Carl-Theodor Dreyer. También en esos años, estudió Arte Dramático en L'Atelier de Charles Dullin, quien propiciaba un teatro experimental de vanguardia y tuvo, entre sus compañeros, a Jean-Louis Barrault y Antonin Artaud.

Durante esa época, el teatro no era considerado un oficio decente para una muchacha de una "familia bien" y cuando su madre se enteró de que aparecía en escena haciendo un breve papel, la hizo regresar de inmediato a Chile. Como la hipotética hermana de Shakespeare mencionada por Virginia Woolf, los prejuicios y regulaciones impuestas a la mujer la forzaron no sólo a abandonar L'Atelier, sino también a dejar inconclusa su carrera en la Sorbona.

En abril de 1931 y cuando tenía veintiún años, María Luisa llega en el trasatlántico *Reina del Pacífico* a Valparaíso. Su familia esperaba que muy pronto se casara con algún joven de la aristocracia chilena, como era la costumbre. Pero ella, en cambio, elige entrar a los círculos intelectuales ("Cuando regresé a Chile en 1931, sentí una gran alegría, estaba muy contenta yo. Inmediatamente me conecté con los intelectuales, con Marta Brunet, con Pablo y Barrenechea. De repente, entonces, pasé al mundo de los intelectuales, así que no sufrí el cambio porque todos estaban muy unidos con Francia también", *Obras*, p. 331).

Aunque en el contexto actual podrá parecer extraño, el talento artístico e intelectual de María Luisa Bombal fue también un obstáculo para casarse y cumplir con la única meta asignada a la mujer burguesa de esos años. Durante la década de los treinta en Chile, el Estado y la nación se fundamentaban en una estructura eminentemente patriarcal donde las relaciones entre hombre y mujer se regían por pautas de dominio y subordinación. Este régimen se expresaba en una vasta lista de oposiciones binarias donde al hombre se le adjudicaba la inteligencia, la razón y a la mujer, el sentimiento y la intuición. Por consiguiente, toda autoridad intelectual pertenecía a los hombres quienes estaban a cargo tanto de la producción cultural como de la política. Esquema que ella rompió con su amplio conocimiento de la literatura y una conducta considerada no apropiada para una futura esposa. Después de su regreso a Chile, a instancias de Marta Brunet y yendo contra la prohibición de su madre, entró a la Compañía Nacional de Dramas y Comedias dirigida por Luis Pizarro y actuó en roles importantes en tres obras diferentes. También se incorporó al grupo de escritores liderados por Pablo Neruda, quienes se reunían a conversar en bares y cafés como el Venezia y el Mozart.

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

Ser actriz y participar en la bohemia santiaguina decididamente no la hacía elegible para cumplir con los roles tradicionales de madre sublime y ángel del hogar, las dos misiones fundamentales de las mujeres burguesas de la época. Uno de sus coetáneos comentó: "María Luisa tenía demasiada personalidad para ser mujer. Y era demasiado liberal para su tiempo, con lo que me refiero sobre todo a actitudes exteriores: saludaba de beso a todo el mundo, se quedaba en las fiestas hasta el amanecer... Esa conducta no inspiraba confianza a los hombres" (Gligo, p. 51). Por otra parte, el escritor argentino José Bianco al recordar su relación amistosa con ella afirma: "María Luisa era en verdad muy diferente de las muchachas de su época. Era raro encontrar una mujer con talento creador y que fuera, por añadidura, sensible, ocurrente, inteligente. No recuerdo si era bonita" (*Valoración múltiple*, p. 20). En esos años, Pablo Neruda afirmaba: "Es la única mujer con la cual se puede hablar seriamente de literatura" (Gligo, p. 49), poniendo de manifiesto su excepcionalidad en un ambiente social donde sólo a los hombres les correspondía hablar de temas intelectuales.

Esa muchacha de sombreros llamativos, trajes espectacularmente elegantes y un acabado conocimiento de la cultura francesa resultaba una mujer extravagante para las otras mujeres de la sociedad santiaguina. La escritora Ana Vásquez recuerda que cuando ella era niña, una vez llegó a su casa María Luisa produciendo un revuelo entre hombres y mujeres: "Ellas apenas la saludaron cuando, con sus tacones muy altos y sus uñas pintadas de rojo, avanzó para reunirse con los hombres que hablaban de libros" (*Obras*, p. 16).

Aparte de su intelectualidad, que provocaba disgusto entre las otras mujeres, su modo de vestir y de hablar era atrevido e irreverente, especialmente cuando desplegaba su peculiar sentido del humor. En su diario, José Bianco anota: "Diciembre 6 de 1938. María Luisa Bombal. Viene a buscarme a *Sur*. Lo primero que hace es pintarse los labios y se mancha los labios de rojo. El rojo de los labios acentúa el tinte un poco terroso y enfermizo de su cara. Está vestida con mucha gracia. Lleva un traje azul con un cuellito a la Polaire, azul con lunares blancos, y en vez de sombrero se ha atado a la cabeza una cinta del mismo azul con lunares blancos, que termina en un moño grande aplastado sobre la nuca. La voz es dulce, modulada, y habla un poco entre dientes. Las palabrotas y a veces las brutalidades que dice son en ella un refinamiento más" (*Valoración múltiple*, p. 21).

Pero, a pesar de sus excentricidades, María Luisa Bombal estaba también atrapada por las redes culturales de novelas, folletines, películas y radioteatro que producían imaginarios acerca de la mujer como un ser destinado a amar y ser amado. Sus transgresiones se realizaban desde una posición ideológica que seguía girando dentro del sistema patriarcal en ese consenso que Antonio Gramsci

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

observa en los grupos subalternos. Al preguntarle si Victoria Ocampo o Virginia Woolf habían tenido alguna influencia en su obra, respondió: "No me inspiró para nada el feminismo porque nunca me importó. Sí leía mucho a Virginia Woolf, pero porque sus conceptos los hacía novelas y no daba sermones. Nunca fui amiga de Victoria Ocampo, ella era mi editora y fue generosísima conmigo. (…) Ella era tan solemne, tan gran señora y yo estaba en otra onda, como dicen ahora. Además, no sentía que la mujer estaba subordinada, me parece que cada una siempre ha estado en su sitio, nada más" (*Obras*, p. 341). Este entrecruce de la transgresión y la claudicación al régimen patriarcal de la época resulta fundamental para comprender sus textos.

Desde una perspectiva contemporánea, María Luisa Bombal nunca tuvo ese otro "cuarto propio" de la autonomía existencial. Cuando en 1931 el barco que la traía arribó en Valparaíso, con la familia estaba esperándola Eulogio Sánchez Errázuriz, un hombre que cumplía plenamente con los modelos de la masculinidad en aquella época. Se lo consideraba un seductor de mujeres y fue fundador de la Milicia Republicana –movimiento que alcanzó a tener cincuenta mil voluntarios dispuestos a defender con las armas un régimen constitucional que estaba en crisis después del derrocamiento de la dictadura de Ibáñez–. "Me habló de amor y lo escuché. Manifestó con vehemencia su resolución de anular su matrimonio y casarse conmigo", declaró en el Primer Juzgado del Crimen en 1941 (Gligo, p. 45).

A la pasión fervorosa siguió el abandono. El ahora indiferente Eulogio una noche la invitó a ella con su hermana Loreto a cenar en su casa. Desesperada al darse cuenta de que él ya no la amaba, María Luisa subió al dormitorio y sacó el revólver de un cajón del velador con la intención de suicidarse dándose un disparo en el corazón. En el momento en que estaba a punto de dispararse, desvió el tiro hacia su hombro izquierdo, que quedó seriamente herido ("Estuve un mes en el hospital y tres con la herida abierta". Gligo, p. 54). Eulogio se reconcilió con ella haciendo nuevas promesas de amor ("Volví a él con mi brazo izquierdo caído y seco y mi alma angustiada". Gligo, p. 55). Al poco tiempo, descubrió que Eulogio estaba teniendo una relación amorosa con otra mujer ("Mi desamparo fue absoluto". Gligo, p. 59).

Es entonces cuando viaja a Buenos Aires (septiembre, 1933) para vivir con Pablo Neruda y su esposa María Antonieta Haagenar. Nuevamente se convierte en la mujer que acompaña a los escritores en noches de bohemia. Así conoce a Federico García Lorca, Raúl González Tuñón, Conrado Nalé Roxlo y tantos otros. Con cierto paternalismo, deciden que ella es la mascota del grupo y Neruda la llama "mi mangosta" aludiendo a ese animalito exótico que había tenido en Batavia y

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

lo seguía donde él fuera. Su gran amigo, sin embargo, será Jorge Luis Borges ("En esa época conocí también a Borges, pero él circulaba en un mundo más cerrado, más intelectual (…) Georgie era de un grupo más intelectual, pero me hice íntima de Georgie (…) Con Borges paseábamos por el riachuelo, él me contaba lo que escribía y yo le contaba lo que escribía. Una tarde le hablé de *La amortajada* y me dijo que ésa era una novela imposible de escribir porque se mezclaba lo realista y lo sobrenatural, pero no le hice caso y seguí escribiendo (...) Después nos íbamos al cine porque éramos locos por el cine y cuando terminaba la película, nos íbamos a un restaurante donde tocaban tangos. Todas las semanas, yo estaba invitada a la casa de Borges por su mamá". *Obras*, pp. 333, 335).

En las tardes comparte la mesa de la cocina con Neruda para escribir *La última niebla,* inspirada en su idilio fracasado ("Bueno, *La última niebla* está inspirada en haber tenido un amante que no tuve... Mi primera experiencia amorosa fue bastante espantosa, yo lo puse a él como marido, la novela tiene una base autobiográfica bastante trágica y desagradable... La experiencia sexual también; en esa época, las regulaciones eran para que las obedecieran los de la clase media... bastante trágica, pero uno no puede hablar de los secretos del corazón y del alma... Son los secretos que uno no puede estar poniendo en la mesa porque se hace algo público ¿ves tú? La novela está basada en mi primer amor que terminó a balazo limpio" (*Obras*, p. 340). Ante la indiferencia de Eulogio, María Luisa iba a su casa en la calle Brasil y lo esperaba mientras una vieja empleada le servía té. Era invierno en Santiago y cuando frustrada y adolorida regresaba a su propia casa, los faroles estaban envueltos por la niebla. "Siempre me preguntan qué significa la niebla y a mí me da no sé qué contar que, en esos días, había mucha niebla. Tú eres la primera que lo sabe", me dijo en una conversación.

Durante el verano de 1935, la Editorial Colombo publica en Buenos Aires *La última niebla*, con una edición consecutiva de Editorial Sur. Esta novela es comentada por la crítica con admiración y un cierto asombro. Descartando los parámetros realistas aún vigentes en el Criollismo, la historia se centra en una subjetividad femenina que fragmenta el tiempo y la noción cartesiana de la realidad, en una trayectoria del Deseo donde el amor sentimental y el impulso sexual se entrelazan anulando toda disyunción. Del mismo modo, se cancela la distinción entre lo real, lo soñado y lo ensoñado, permeando la historia de una ambigüedad reiterada por la plurisignificación de la niebla. María Luisa Bombal es la primera escritora latinoamericana que inscribe lo que, hasta entonces, había sido silenciado: la sexualidad de la mujer desde una perspectiva femenina. Inaugura, así, un nuevo imaginario donde se legitima la topografía del placer en un cuerpo desnudo

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

que, en última instancia, representa el despojo de las convenciones sociales que imponían a la mujer burguesa los cercos de la castidad.

La protagonista de *La última niebla* no tiene otra alternativa que seguir a su marido "para llorar por costumbre y sonreír por deber" (p. 95) mientras "la niebla presta a las cosas un carácter de inmovilidad definitiva" (*Obras*, p. 95). María Luisa Bombal se encuentra asimismo en una situación que posee una sola salida posible: el matrimonio que le dé una cierta estabilidad emocional y económica para seguir escribiendo. En la sociedad de la época, las mujeres se casaban a partir de los dieciséis años y al llegar a los veinticuatro, corrían el peligro de convertirse en solteronas, sinónimo de mujer fracasada por no haber sido elegida por un hombre para cumplir con la misión de ser madre y esposa. Por otra parte, la homosexualidad en Argentina era no sólo censurada sino también castigada con una pena de cárcel por el Código Penal. El 28 de junio de 1935, María Luisa se casa con el pintor argentino Jorge Larco, son excelentes amigos y el matrimonio los protegerá a ambos de los estigmas sociales. "La galantería del ambiente erótico de mi marido estaba inficionada por las mismas veleidades, traiciones y crueldades que me había dado a conocer Eulogio Sánchez (…) Me ensimismaba y se me venían encima imágenes de burla. A punto de encharcarme de nuevo en el dolor, nos separamos" (Gligo, p. 72).

María Luisa ahora ha empezado a escribir *La amortajada,* que se publicará en 1938 causando nuevamente asombro por parte de la crítica. En su reseña de *La amortajada*, Borges la define como: "Libro de triste magia, deliberadamente *suranné*, libro de oculta organización eficaz, libro que no olvidará nuestra América" (Revista *Sur*, vol. 8, núm. 47, 1938, p. 81). En esta novela, construye un presente en el contrapunto de lo real y lo maravilloso. La historia de Ana María se va configurando en tiempos dispares y parte de la trama avanza a medida que cada uno se acerca a su cadáver mientras ella es capaz de ver, oír y sentir, de recordar en un nuevo comprender desde la muerte planteada como un proceso gradual. ("Ahora yo no creo que la muerte sea algo definitivo, no, la muerte para mí es un despegarse *gradualmente* de la vida, poco a poco... Yo creo que hay dos muertes, la primera que significa comprender, y una segunda muerte que a los seres humanos nos está vedado comprender". *Obras*, p. 343). Tiempos y perspectivas diferentes se entretejen en la simultaneidad de un descenso a los espacios de la muerte que interrumpe y es interrumpido por lo real.

La crítica le ha dado mayor énfasis a la elaboración artística y a la figura de Ana María, omitiendo la importancia de los conceptos acerca de la muerte, algo que no habría ocurrido en el caso de una novela escrita por un hombre. Poco crédito se le ha dado a María Luisa Bombal en su dimensión intelectual, básicamente por

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

las circunstancias históricas de la crítica que hasta los años sesenta se concentra, más que nada, en análisis estilísticos o de corte estructuralista destacando la importancia de sus personajes femeninos. Énfasis que posteriormente reiteran los estudios desde una perspectiva feminista. Sin embargo, es obvio que, a partir de *La amortajada*, se hace patente su intención de crear un espacio cultural de "lo femenino" desde una perspectiva de mujer que extiende los arquetipos patriarcales. Nuestra sociedad ha estado marcada por una asimetría genérica avasallante a nivel de las construcciones culturales, no sólo en la filosofía y las ciencias, la política y la organización de la nación, sino también en la esfera de lo aparentemente intrascendental, como son los botones puestos al lado derecho en la ropa de los hombres y al izquierdo en la ropa de las mujeres, como signo de una cultura que simbólicamente ha parcelado el cuerpo humano para atribuir lo positivo y lo diestro al lado derecho, considerado masculino, mientras la izquierda, lo femenino, es sinónimo de lo poco hábil y siniestro.

En 1939, publica el cuento "Las islas nuevas", inspirado en una vivencia autobiográfica en la pampa argentina ("En la estancia había muchas lagunas y misteriosamente el agua bajaba y aparecían todas estas islas nuevas que después también desaparecían misteriosamente. Era sobrecogedor y este hecho sobrecogedor, maravilloso, me inspiró para imaginar a una mujer que era tan misteriosa como la naturaleza que los hombres no comprenden ni quieren comprender". *Obras*, p. 344).

Yolanda es una mujer que misteriosamente no envejece. Los movimientos de su cuerpo esbelto hacen evocar los de una serpiente y en sus ojos y en su voz, hay algo salvaje, agresivo, huidizo, similar a una gaviota. Estos rasgos coinciden con una de las versiones del arquetipo patriarcal que asocia a la mujer con la naturaleza y al hombre con la cultura. Pero María Luisa Bombal extiende este arquetipo al atribuirle a la mujer un lazo con la naturaleza que es también un tipo de conocimiento muy diferente al manejado por los hombres en su empresa para dominarla con un fin utilitario. En el hombro derecho de Yolanda crece un ala atrofiada, un muñón de ala que deja atónito a José Manuel cuando la ve desnuda desde una ventana. Es evidente que este detalle alude a la propia experiencia de la autora con su herida en el hombro cuando intentó suicidarse por causa del desamor de Eulogio Sánchez. Este es un incidente de su trama biográfica que, de manera similar a la de una trama fotográfica, reelabora la imagen (experiencia) desplazándola a la ficción y dándole otro sentido.

En 1939, María Luisa Bombal publica también "El árbol", uno de los cuentos más antologados de la literatura latinoamericana por su estructura innovadora y un lenguaje que reproduce el ritmo y temple de la música de Mozart, Beethoven

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

y Chopin. En este texto, la sombra del gomero le permite a Brígida convertir su cuarto en "un mundo sumido en un acuario" (*Obras*, p. 211), en "agua agitada" que extiende su follaje en un bosque infinito. Cuando el árbol es derribado, ya no es posible seguir eludiendo la realidad y Brígida abandona a su esposo para salir en busca del amor. Para la crítica de la época, el acto de abandonar al marido tenía connotaciones liberadoras. Pero hasta qué punto se trata de una verdadera liberación cuando el amor, como única meta de la existencia, era también aquella construcción patriarcal que reforzaba el rol primario y subordinado de la mujer como madre y esposa.

Ese mismo año, el PEN Club argentino elige a María Luisa como su representante en el congreso mundial que se llevará a cabo en la Feria Internacional de Nueva York. Allí conoce a varios escritores, entre ellos, Rómulo Gallegos, Pearl Buck, Lin Yu Tang y Louis Aragon. También le hace una entrevista a Sherwood Anderson donde incluye trazos de Nueva York demostrando su talento como cronista urbana.

Por otra parte, también en 1939, su reseña del film argentino *Puerta cerrada* ha tenido tanto éxito que el ejemplar Nº 53 de la revista *Sur* tiene una venta extraordinaria. Yendo contra los prejuicios de la élite letrada con respecto al melodrama calificado de cursi, la autora señala que la calidad de esta película reside precisamente en el hecho de asumir plenamente lo melodramático, sin temores ni autocensuras ante la intimidación de la alta cultura. Luis Saslavsky, el director de *Puerta cerrada*, le pide que escriba un guión para su próxima película. Ella, sin seguir los consejos de los otros escritores que le decían que perdería su prestigio como escritora si se involucraba en el cine folletinesco, decide adaptar la novela *María* de Jorge Isaacs, pero ante la imposibilidad de conseguir los derechos, Saslavski le sugiere que escriba su propia María. ("Luis me dijo: 'Mire, Bombal, haga su propia María'. Y pensé, claro, por qué no, voy a hacer mi historia pero más romántica, de fin de siglo y que pase en la Argentina. Escribí un melodrama también, te voy a decir, pero más romántico, más cultivado aunque me imponían muchas cosas, que Libertad cantara, por lo menos, tres veces, que siempre tenía que ser buena porque si no perdía a su público". *Obras*, 337) Cuando en 1940, se presenta *La casa del recuerdo* con Libertad Lamarque, esta película que creó una innovación significativa en la temática del cine argentino, aumentó aún más el prestigio de María Luisa Bombal como escritora.

"Nunca tuve tino en el amor. Ese es un hecho. Al enamorarme perdía a un amigo y lo reemplazaba por una tragedia" (*Obras*, p. 385). En 1940, cuando ya está por cumplir treinta años y ha debido enfrentar los prejuicios de la época contra las mujeres divorciadas calificadas negativamente como "mujeres libres y

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

experimentadas", ya no poseedoras de la preciada virginidad, María Luisa conoce al médico Carlos Magnini con quien inicia una relación amorosa aunque él le duplica la edad. Este hombre sesentón le sugiere viajar a Chile antes de tomar la decisión de casarse, sin embargo, a las pocas semanas del retorno a su patria, María Luisa recibe la noticia de que Magnini tiene amores con una muchacha de veintidós años. Sumida en una depresión, escribe cartas que Magnini no responde y en su cartera lleva una pistola. Cuando por fin logra hablar por teléfono con él, este le dice: "Ya me casé hace quince días. Que le vaya muy bien allá y en la vida" (Gligo, p. 97). En esos días también ha leído en el periódico el anuncio del regreso a Chile de Eulogio Sánchez y su esposa, después de una exitosa estadía en Estados Unidos.

El 27 de enero de 1941, María Luisa camina angustiada por las calles del centro de Santiago. A las cuatro de la tarde se separa de su madre frente al Correo Central y se dirige al departamento de su amiga escritora Chela Reyes, pero como ella no está, pasa al hotel Crillón a beber sola un Cointreau. Vuelve a la calle y ve salir del edificio, ubicado en Agustinas 1070, a Eulogio Sánchez, corre tras él, lo llama y cuando lo alcanza le dispara causándole tres heridas. "Tengo el recuerdo que cuando yo iba unos pasos detrás de él, para lo cual necesité correr o por lo menos apresurar el paso desde una cuadra antes, lo llamé por su nombre y cuando se dio vuelta para ver quién lo llamaba, pues le vi la cara, le disparé" (Gligo, p. 99).

Un amigo sube al herido a un taxi para llevarlo a la Asistencia Pública. En el trayecto, Eulogio le pregunta quién le disparó y al oír la respuesta exclama: "¡Qué raro que me haya disparado María Luisa Bombal! ¡Hace tantos años que no sé de ella!" (Gligo, p. 99). Entre 1920 y 1960, no era extraordinario que una mujer le disparara a un hombre por conflictos amorosos, balazos trémulos que, muchas veces, no alcanzaban a matarlo, testimonio también de la fuerte dependencia de la mujer de la época con respecto al amor. "Mi intención al dispararle fue darle una lección, pues como mujer no podía pegarle" (Gligo, p. 100). Desigualdad a nivel de la fuerza física, ese elemento que junto con la maternidad, determinó para la mujer el espacio cerrado de la casa en contraposición a ese Afuera masculino que se convirtió en sinónimo de poder y alternativas múltiples.

María Luisa se transforma en una reclusa, primero en la Casa Correccional de Mujeres y luego en la Clínica Santa Marta. Los médicos determinan que está en un estado de exaltación nerviosa y el 4 de abril se le da libertad bajo fianza para oficialmente absolverla de intento de homicidio el 21 de octubre de ese mismo año. En noviembre de 1941, la Editorial Nascimento publica *La última niebla* con un prólogo de Amado Alonso y *La amortajada* que, unos meses después, gana el Premio Municipal de Literatura en Chile.

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

La carrera literaria de María Luisa está en etapa de pleno éxito, pero este incidente, convertido en verdadero escándalo social, la fuerza a emigrar a Estados Unidos. Lo que ahora habría sido explotado como *best-seller* e invitaciones a participar en programas de la farándula televisiva constituía, en la década de los cuarenta, un verdadero rechazo y estigma social. Para el grupo de la alta burguesía en Chile y Argentina, este escándalo resultaba inadmisible y la escritora sólo merecía que le "quitaran el saludo", que la aislaran para siempre de los círculos de la sociabilidad elegante.

María Luisa se refería a su relación con Eulogio Sánchez como "ese amor que me malogró la vida" y tenía toda la razón porque este incidente causó un corte abrupto en esa exitosa carrera que estaba realizando como escritora. En una carta a su hermana Blanca, escrita el 3 de agosto de 1973, le cuenta: "Fui como te dije a arreglar mis papeles y me fue muy angustioso tener que recorrer esos mismos lugares por los que hube de pasar durante el drama, años atrás. Me parecía *revivirlo*, y curioso, sufría más, mucho más que cuando los hechos sucedieron. Tal vez en aquellos tiempos la indignación y la ira me sostenían; pero ahora todo me parecía tan triste e inútil" (Carta no incluida en *Obras completas*).

En mayo de 1942, consigue un contrato con la embajada chilena en Washington para revisar el doblaje de películas estadounidenses y autorizar su entrada en Chile. Al año siguiente, se traslada a Nueva York para trabajar en la empresa Sterling haciendo publicidad en español para la aspirina y la leche de magnesia. ("Todas las mañanas nos obsequiaban aspirinas. Falta que me hicieron". *Obras*, p. 391) También hace el doblaje al español de la voz de Judy Garland en la película *The Clock* y junto con Ramón Sender y Ciro Alegría redactaba los subtítulos en inglés de películas en español. ("Es fregado el doblaje, no es un trabajo creador porque hay que repetir, es ser un obrero, pero es muy bien pagado. A veces uno no sabe qué hacer con las cosas más sencillas... Me acuerdo que una vez, un actor español en close-up decía: '¡Baaasta!, ¡Baaasta!', la traducción, claro, era 'enough' que en inglés se pronuncia con una vocal muy cerrada. Yo no hallaba qué hacer para encontrar un equivalente que mejor correspondiera a la boca tan abierta del actor cuando decía 'baaasta' y la cámara lo mostraba tan de cerca..." (*Obras*, p. 338).

Nueva York ha dejado de ser esa ciudad que tanto la entusiasmó cuando asistía al congreso del PEN Club. En las mañanas, le cuesta levantarse y caminar por esas calles cubiertas de nieve y entre transeúntes indiferentes. Se cambia de un hotel a otro, a veces no va a trabajar para quedarse encerrada en su habitación leyendo y bebiendo. Lo peor es que el sueldo apenas le alcanza para vivir y ya tiene muchas deudas.

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

A principios de 1944, el marqués chileno Jorge Cuevas Bertholin la invita a su baile anual y ella decide no ir porque no tiene un vestido apropiado, pero su amiga Vicha Balmaceda (hija de la poeta Teresa Wilms) le presta uno. Allí conoce al conde francés Fal de Saint Phalle quien ahora, como ciudadano norteamericano, trabaja en Wall Street. El 1 de abril se casa con él y en noviembre nace su hija Brigitte.

Es su esposo quien empieza a establecer contactos con el mundo editorial y de nuevo su carrera comienza a ser auspiciosa. Farrar Straus se interesa en *La última niebla*, aunque le exige que esta novela breve de apenas cuarenta y cinco páginas ahora tenga un mínimo de doscientas, razón por la cual ella decide escribir en inglés *House of Mist* –texto que aunque basado en la novela original ahora satisface las expectativas de un lector norteamericano en el circuito más amplio de una literatura que, a través de ediciones de bolsillo, era accesible a un amplio sector de lectores–. Esta situación fuerza a la autora a modificar sus recursos artísticos para adecuar *House of Mist* a una industria de la entretención que también incluía el cine y las radionovelas. Su nuevo público lector ya no es la élite letrada de Chile o Argentina inmersa en plena vanguardia. Ahora se trata de receptores de una amplia clase media norteamericana, especialmente de mujeres que se dedicaban exclusivamente a labores del hogar.

Por lo tanto, María Luisa Bombal elimina la compleja elaboración de la ambigüedad en *La última niebla* para sustituirla por un sueño y un supuesto adulterio cuya inexistencia posee una explicación racional. Omite, además, el imaginario y discurso de la sexualidad femenina, aún un espacio en blanco en los medios de comunicación masiva en un país de tradición puritana. La trayectoria de Helga corresponde a una historia sentimental en un ámbito cercado por la niebla, ahora elaborada al estilo de las novelas góticas, creando una atmósfera lúgubre y misteriosa.

Por otra parte, a nivel argumental, adopta el formato de las películas que estaban de moda en aquella época y que, como los otros medios de difusión masiva, elaboraban el tema del amor en una modalidad folletinesca. Aquellas películas en blanco y negro generalmente se enfocaban en las vicisitudes amorosas de una pareja y era corriente que los encuentros se realizaran en escenarios lujosos que requerían un intenso trabajo de utilería para crear una fantasía acartonada donde los besos eran tan pulcros que no alcanzaban a ser besos. Para cumplir con el requisito de que la película durara entre ochenta y cien minutos, la historia de amor se estructuraba a partir de una serie de enredos y malentendidos, tan común hoy en las teleseries. Además, la tensión del argumento amoroso se construía a partir del diálogo breve y rápido de los personajes interrumpido por canciones y lánguidos bailes de salón al ritmo de las melodías de Cole Porter.

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

El cine de los años treinta y cuarenta era, a nivel técnico, bastante limitado y el lenguaje aún precario de la cámara se compensaba con los diálogos de los personajes quienes, en el caso de las películas de detectives, ponían de manifiesto la trayectoria de la pesquisa y el eventual descubrimiento del asesino a través de los parlamentos.

En *House of Mist*, María Luisa Bombal se apropia del cine tanto en su temática amorosa como detectivesca. De esta manera, crea un entrecruce donde el misterio y la lógica policial se enlazan a la historia de amor.

No obstante estas apropiaciones, la autora inserta elementos que modifican los formatos de la entretención masiva. La recurrencia de lo mágico en los cuentos para niños posee una función nuclear en el desarrollo de la historia, dándole así una validez que trasciende la esfera de la infancia en un proceso de legitimación. Por otra parte, la figura fantasmal de Teresa que se aparece todas las noches en la laguna, proviene de un imaginario rural de leyendas propias de Latinoamérica. Este elemento real-maravilloso crea un trazo que, para el lector de Estados Unidos, constituye una experiencia de "lo exótico", de aquello que en la década de los sesenta se denominó "realismo mágico" y contribuyó en gran medida a la popularidad, en ese país, de los escritores del llamado "Boom latinoamericano".

A diferencia de *La última niebla,* concebida a partir de la trama biográfica de María Luisa Bombal, *House of Mist*, escrita once años después lejos de Chile y Argentina, resulta de una imposición editorial que ella cumple adecuando su escritura a otro entorno cultural. La experiencia biográfica es, por lo tanto, desplazada por la creación de una novela que utiliza los recursos de la industria de la entretención en Estados Unidos. Sin embargo, la autora asume una distancia que trasciende la ingenuidad de estos artefactos culturales infundiéndole un tono de ironía en una mímica y doblaje que socava lo imitado. Al ubicar la acción a principios del siglo XX, esta distancia temporal le permite hacer una crítica implícita a la sentimentalidad atribuida a la mujer en lo que la narradora cataloga como "una historia ya anticuada" (*Casa de niebla*, p. 247). Es más, en las frases dirigidas al lector, esta narradora pone en evidencia que la mímica es también parte de un juego escritural dentro de un campo intertextual que gira en torno a la entretención.

En marzo de 1947, Paramount Pictures compra los derechos de *House of Mist* para realizar una película y le paga a la autora ciento veinticinco mil dólares, una verdadera fortuna para la época. También escribe una versión al inglés de *La amortajada* donde, acatando las regulaciones de la editorial con respecto al número de páginas, agrega "La historia de María Griselda" escrita en 1940 y publicada en la revista *Sur* en 1946.

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

Pese al éxito de *House of Mist* y *La amortajada*, ambas traducidas a varios idiomas, en Nueva York el talento creativo de María Luisa Bombal se tronchó. En sus cartas habla constantemente de lo que está escribiendo: un nuevo cuento, el esbozo de una novela o un texto dramático. De este período, que se prolonga por veintidós años (1947-1969), sólo ha quedado el manuscrito de *The Foreign Minister* (*El Canciller*), una obra de teatro que nunca se publicó o puso en escena. Este texto se centra en el suicidio de Jan Masaryk, hijo del primer presidente de Checoeslovaquia, con quien la escritora tuvo una relación amistosa.

En Nueva York, la vida de María Luisa pasó por un cambio radical. Se sentía sola y aislada en una sociedad que cultiva el individualismo y la vida privada, aún a expensas de los lazos familiares. Ya no le era posible participar en ese entorno cultural chileno o argentino donde un trago era sinónimo de alegría y diálogo intelectual. No tenía otra alternativa que beber contemplando, tras la ventana, las calles cubiertas de nieve durante tres o cuatro meses. "Es increíble lo que uno sufre y siente nostalgia de amigos como ustedes en este país tan indiferente para todo lo sentimental. Hasta la palabra 'sentimental' es aquí una palabra ridícula. Triste", dice en una carta a Chela Reyes y Luis Meléndez escrita el 8 de julio de 1967 (*Obras*, p. 356).

En una época en que las cartas eran el único medio de comunicación, pues las llamadas de larga distancia, aparte de costosas, requerían una verdadera odisea para conseguir línea, María Luisa debía permanecer encerrada en su departamento debido a un clima que le causaba sinusitis y su adicción al alcohol se intensifica. En 1963, sufrió una seria caída que le dejó dolores de cabeza y pérdida de la concentración, mientras en 1965, se fracturó un tobillo y tuvo que usar una silla de ruedas durante seis meses.

Dado el carácter impredecible de la creación artística, es muy posible que esta situación, en el caso de otra persona, hubiera dado origen a otros textos, pero para ella representó una mutilación de su escritura y de sí misma. "Me imagino como una flor machacada allá abajo en el pavimento y entre el lodo que ha dejado la nieve", dice en una carta enviada en 1960 y no incluida en sus *Obras completas*.

María Luisa desapareció del ambiente literario latinoamericano y hasta algunos creyeron que había muerto. Pero el valor de su obra no dejó nunca de perdurar. En 1964, Manuel Rojas decía: "Imprecisas, surrealistas, escritas como ninguna mujer y casi ningún hombre ha escrito en Chile, estas dos novelas no han tenido, por desgracia, sucesoras; María Luisa Bombal ha desaparecido de la escena literaria chilena, dejando un recuerdo asombroso" (*Valoración múltiple*, p. 370).

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

El único nuevo texto que María Luisa publicó durante este período es "La maja y el ruiseñor" con una primera versión en 1956 y que, muchos años después, formó parte de la antología *El niño que fue*.

Sólo después de veinte años, en 1962, viene a Chile por un corto período y ofrece varias entrevistas y conferencias. En 1969, después de la muerte de su esposo, vive por un tiempo en Argentina y en agosto de 1973 se radica definitivamente en Chile.

La conocí el día que recibió el premio de la Academia Chilena de la Lengua, uno de los galardones que se le otorgaron como compensación al hecho de que infructuosamente fuera postulada cinco veces al Premio Nacional de Literatura. Ella nunca perdió la esperanza de obtenerlo aunque los diferentes jurados de aquel certamen se distinguían por una actitud sexista que hizo que varios años después de que Gabriela Mistral obtuviera el Nobel, se le concediera el Premio Nacional. Cada jurado en estas cinco ocasiones argumentó que la obra de María Luisa Bombal era demasiado breve, como si el talento artístico pudiera juzgarse a partir del número de páginas que publica un escritor. Esa noche hablaba y reía haciendo comentarios verdaderamente geniales por su sentido del humor, su inteligencia y el manejo de datos y conceptos tan precisos. De pronto, dejaba que los otros siguieran hablando, se retraía y en su rostro se hacía patente la tristeza. Al verla así, con la mirada perdida en un lugar sin horizontes, me pareció una náufraga aferrada a su copa de vino blanco.

En las cartas que manda desde Chile, se refleja siempre una nota de dolor. El 20 de enero de 1977, le escribe a su hermana: "Gracias por tu carta. Ha venido a traerme un poco de aliento en esta muerte en vida que es mi vida porque así la siento. Aunque la muerte misma ha de ser menos triste y solitaria, me imagino. No es que esté enferma, ni me falta compañía ni éxito literario, a pesar del fracaso del Premio Nacional. Es que estoy enferma del alma y he perdido toda alegría y deseo de vivir. Además de sufrir constantemente de una inexplicable, insoportable angustia" (*Obras*, p. 363). Y en una carta al editor de la Editorial Andina en Buenos Aires, fechada el 28 de noviembre de 1979, le dice: "Tu carta ha de haberse cruzado con las breves líneas que te escribí acusándote recibo de tu giro por 300 dólares. Gracias otra vez, también por tu afecto y preocupación por mi persona, afecto y compañía que bien los necesito. Me siento muy triste, no ya tan deprimida pero triste siempre. Un estado de ánimo que no conocía hasta ahora. Dice la Biblia que la tristeza es la gran tentación del maligno. Reza por mí. Te hablo en serio. Reza porque pueda terminar mi libro en estos próximos meses" (*Obras*, pp. 376-377).

Tenía serios problemas económicos, se sentía sola y sabía que no le alcanzaría la vida para terminar de escribir esa novela que no era más que notas breves y dispersas.

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

"Estar enferma es vivir en vano", dijo en su última entrevista publicada el 24 de abril de 1980. Murió el 6 de mayo de ese mismo año sin saber que *New Islands* –la traducción al inglés de *La última niebla* y todos sus cuentos– tendría seis ediciones y sería traducida al francés, al sueco y al noruego, mientras la publicación de Seix-Barral de sus cuentos y novelas tendría siete ediciones consecutivas. Por otra parte, sus *Obras completas* después de ser publicadas por Editorial Andrés Bello en seis ediciones lograrían un número similar de ediciones con la Empresa Editora Zig-Zag que en 2010 y como parte de la celebración del Bicentenario, publicó una edición de lujo que ya va en su segunda edición. La reciente publicación en marzo de 2012 de la traducción al castellano, después de sesenta y cinco años, de *House of Mist* bajo el título de *Casa de niebla* ha sido también un éxito editorial

Pese a que su vida y su carrera de escritora fueron condicionadas por los factores genéricos y culturales de aquella época, María Luisa Bombal no vivió ni escribió en vano.

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

II
ANTECEDENTES IDEOLÓGICOS Y ESTÉTICOS

En la trayectoria de la literatura y el arte en general, cada período se caracteriza por una cosmovisión en la cual se destacan preocupaciones singulares, preferencias por sectores específicos de la realidad incorporados en la obra artística y modos determinados en la plasmación de temas y motivos característicos. Antes de emprender el estudio de la producción literaria de María Luisa Bombal, estimamos conveniente señalar aquellos elementos culturales e ideológicos que, en cierta medida, influyeron en su escritura. Como artista inserta en un contexto sociohistórico determinado, sus textos exhiben trazos de la ideología hegemónica desde una perspectiva aprobatoria o disidente. Al mismo tiempo, se elaboran aspectos estéticos que ponen en evidencia un conjunto de valores y conceptos con respecto a la función del arte, sus contenidos específicos y las técnicas narrativas.

Examinar las variables culturales de una época determinada no significa explicar la obra de María Luisa Bombal a partir de correspondencias más o menos exactas entre su creación y la de otros escritores coetáneos que hayan tenido alguna influencia en ella. Bien sabemos que todo buen escritor infunde originalidad a los temas más significativos de su época, añadiendo dimensiones artísticas singulares a aquellos contenidos por los cuales su generación siente preferencia. Sin embargo, la comprensión de un texto literario debe ir más allá de su contenido intrínseco para investigar en las ideas filosóficas y estéticas de un contexto más amplio que corresponde al ambiente social y artístico.

María Luisa Bombal, durante los años de su adolescencia, leía con frecuencia *Victoria* de Knut Hamsun y las novelas de la escritora sueca Selma Lagerlöf. En estos autores nórdicos, la joven admiraba la penetración en los conflictos sicológicos y la creación de una atmósfera de irrealidad, dos aspectos que posteriormente elaborará en sus propios textos. Refiriéndose a la obra de aquellos autores que tuvieron una gran influencia en ella, declara en una entrevista: "Mi vida literaria comenzó con

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

el embrujo de Andersen, con el hallazgo de *Victoria*, de Knut Hamsun; con ese imposible del amor: *Werther*, de Goethe, ese mismo que se iría desdibujando con los años, por su estiramiento y retórica; y con Selma Lagerlöf, todos los nórdicos, puro ensueño y tragedia, entre brumas y tentaciones" (Ercilla, 8-IX-1976, p. 40).

A estas lecturas se añade el ambiente artístico de París. Entre 1909 y 1930, se produjo en Europa una etapa de efervescencia artística en la cual se sucedieron vertiginosamente las nuevas posiciones estéticas de movimientos de la vanguardia tales como el futurismo, el expresionismo, el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo. La aparición de numerosas revistas, folletines y carteles, las comentadas exposiciones de pintura y los "escándalos" de un grupo de escritores que se consideraban revolucionarios e iconoclastas hicieron de París la capital de los "ismos" donde se publicaron los más importantes manifiestos de la vanguardia.[3]

El surgimiento de una nueva estética vanguardista respondió a factores de tipo socioeconómico y filosófico que determinaron un cambio ideológico y, por ende, una nueva visión del mundo. La comprensión de este fenómeno y de los procedimientos artísticos adoptados por la vanguardia es de esencial importancia para entender la obra literaria de María Luisa Bombal. Por lo tanto, es necesario destacar los aspectos más relevantes de esta serie de movimientos en los cuales existe una característica unificadora, definida por Guillermo de Torre como "un nuevo espíritu mundial de descentralización" (p. 23).

La vanguardia representa una profunda cesura en la trayectoria del arte, pues postuló una nueva visión de la realidad elaborada a partir de procedimientos que revolucionaron lo hasta entonces aceptado como "artístico".[4] Esta cesura tiene sus orígenes en la crisis del sistema positivista que había planteado al hombre como un individuo racional que se desplazaba en una sociedad cuya meta principal era el progreso. Las premisas de John Locke implicaban la seguridad de un mundo objetivamente definido a partir de la razón, por otra parte, la individualidad sólo adquiría sentido en la medida en que esta funcionara dentro de un grupo colectivo. El nuevo pensamiento existencialista rompe la seguridad de lo tangible y propone una nueva visión que dominará todo el siglo XX. Sören Kierkegaard define al hombre como un ser que se debate en la angustia de una existencia solitaria y que debe encontrar su autenticidad lejos de una sociedad que lo amenaza con allanar

[3] En el completo estudio de Guillermo de Torre titulado *Historia de las literaturas de vanguardia,* se ofrecen importantes documentos y datos sobre las numerosas actividades de los grupos vanguardistas en París (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1965).

[4] Arnold Hauser asevera que las modificaciones estéticas producidas en este período constituyen el cambio más fundamental desde el Renacimiento (*Historia social de la literatura y del arte*, tomo III, Madrid: Editorial Labor, S.A., 1974, p. 273).

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

toda conciencia de sí mismo. Esta soledad ontológica definida posteriormente por Martin Heidegger como "el estado de yecto" modifica sustancialmente las formas y contenidos de la literatura del siglo XX. El ambiente social ampliamente descrito por la novela realista o naturalista, por ejemplo, pierde toda importancia para dar paso a la dimensión interior de un personaje que se debate consigo mismo.

El concepto de Locke y Descartes de que la realidad podía ser aprehendida por los sentidos a través de un acercamiento objetivo y científico significó, a nivel estético, la correspondencia exacta entre la obra de arte y la realidad concreta que trataba de imitar. En efecto, la larga tradición realista posee una característica uniforme que tiene su fundamento en esta dimensión mimética de la obra artística. A principios del siglo XX, la realidad exterior definida a partir de la razón se fragmenta y descompone. Albert Einstein descubre la relatividad del objeto y, en consecuencia, destruye el concepto de una realidad fija y permanente. Sigmund Freud, por otra parte, penetra en los misterios del subconsciente y descubre la importancia de una sub-realidad objetivamente intangible.

Bajo la influencia de estas nuevas teorías científicas, el artista de vanguardia rechaza la validez de lo objetivo y convencional para ampliar los límites de una realidad rica en contenidos inexplorados. Los cubistas descubren la belleza de lo primitivo y experimentan con el objeto visto desde diferentes perspectivas; los surrealistas, por su parte, incursionan en las esferas de lo mágico-maravilloso y penetran en los misterios de los sueños.

Tradicionalmente, el tiempo se había concebido como un elemento objetivo y medible con un pasado y un presente claramente delimitados. Los nuevos conceptos expuestos por Henri Bergson con respecto al tiempo subjetivo modificaron, de manera notable, el texto literario por la inclusión de la corriente de conciencia (*stream of consciousness*) y la simultaneidad. Además, el orden lógico del nivel temporal se reemplazó por la fluidez amorfa del tiempo subjetivo en el cual confluyen varios contenidos de conciencia y se da la inmanencia del pasado en el presente.

Para esta nueva visión del mundo, el lenguaje y la expresión convencional pierden toda validez. El concepto positivista de que el lenguaje tiene como función transmitir el conocimiento de las cosas y que, por lo tanto, la palabra debe corresponder a las cualidades primarias del objeto, resulta obsoleto e inadecuado. Los dadaístas se rebelaron en contra de lo lógico y establecido del lenguaje para sustentar su movimiento en el nihilismo de lo absurdo. Demás está decir que esta fue una posición extrema aunque pone de manifiesto una actitud generalizada de todo el movimiento vanguardista. Los escritores de este grupo se opusieron a las formas lingüísticas racionalmente creadas, rechazaron los cómodos clichés y buscaron la espontaneidad de la expresión para explorar una realidad ahora

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

concebida como caótica y compleja. Es más, la fragmentación pone en evidencia la imposibilidad de representar la Totalidad falsamente propuesta por la estética realista.

Estos nuevos conceptos y postulados artísticos encontraron pronto eco en Hispanoamérica. Por lo tanto, el regreso de María Luisa Bombal a Chile en 1931 no modificó radicalmente las circunstancias de su ambiente literario.[5] A principios de 1933, la escritora viajó a Argentina, donde permanecería hasta 1940. Los dos primeros años, período de gestación de *La última niebla* (1935), se hospedó en la casa de Pablo Neruda con quien compartía la mesa de la cocina para escribir. Mientras ella trabajaba en su primera novela, Neruda se dedicaba a escribir los poemas que posteriormente aparecerían bajo el título de *Residencia en la tierra*, obra que ocupa un lugar señero en la poesía vanguardista hispanoamericana. La autora recuerda que ambos se mostraban lo que cada uno estaba escribiendo y que, a veces, entablaban largas discusiones sobre aspectos estilísticos en los cuales diferían. Señala: "Recuerdo que un día Pablo me mostró un poema en que tenía la imagen 'asustar a una monja con un golpe de oreja', yo la encontré horrorosa, grotesca. Y Pablo se enojó mucho. Claro que, en el fondo, eran discusiones amistosas, nos queríamos mucho" (*Obras*, p. 340).

En Buenos Aires y en un ambiente de vasta actividad artística, María Luisa Bombal asistía también a conferencias y tertulias que contaron con la participación de los escritores y pensadores españoles más representativos de la época: Federico García Lorca, Ramón Gómez de la Serna, Amado Alonso y José Ortega y Gasset. En su Discurso en la Academia Chilena de la Lengua, el 22 de septiembre de 1977, la autora destaca la importancia de este ambiente al afirmar: "Vivir en medio de lo más representativo del mundo intelectual y artístico que se congregara allí en aquel momento. Fue allí, en ese mundo y en aquel momento, que fuera mi destino el elegir escribir y publicar mi primer libro" (*Obras*, pp. 320-321).

Todos estos intelectuales se agrupaban alrededor de la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo. Las palabras preliminares publicadas en el primer número de esta revista fundada en 1931 dan una idea de los intereses y la posición estética de esta generación. A través de ellas, Victoria Ocampo define el doble objetivo de *Sur*: por una parte, se desea explorar y redescubrir el continente americano

[5] El movimiento vanguardista chileno se inició alrededor de 1920, fecha de aparición de la revista *Claridad*, fundada por Pablo Neruda. Posteriormente aparece la revista *Andamios* en la cual se publican, en tres números sucesivos, trozos del *Ulises*, de James Joyce. Hacia 1928, un grupo de escritores se unen en la revista *Letras* para criticar acerbamente las limitaciones del criollismo y abogar por una literatura que explore las dimensiones de la realidad interior.

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

definido –según el pensador norteamericano Waldo Frank– como "un oculto tesoro", al mismo tiempo, se espera promover la difusión de los movimientos artísticos europeos más recientes.[6] La afiliación vanguardista de *Sur* se hace explícita tanto en los temas tratados como en las colaboraciones de notables figuras del movimiento en Argentina y Francia: Jorge Luis Borges, Guillermo de Torre, André Breton y Paul Éluard. Por otra parte y aunque María Luisa Bombal asevera que no le daba importancia al feminismo, es conveniente señalar que "Un cuarto propio" de Virginia Woolf fue publicado por la revista *Sur* dividido en cuatro secciones en los números 15, 16, 17 y 18, entre 1935 y 1936. Además, en 1937, Victoria Ocampo divulgó en la revista su ensayo titulado "Virginia Woolf, Orlando y Cía." (*Sur*, Nº 35, agosto 1937, pp. 10-67) y ese mismo año la Editorial Sur publicó la versión castellana de *Orlando*.

No obstante los textos de María Luisa Bombal han sido catalogados desde su aparición como exponentes del surrealismo, la autora siempre insistió en que no tuvo ninguna relación con dicho movimiento y que sólo leyó a André Breton cuando ya residía en Estados Unidos, o sea, varios años después de haber escrito sus textos. Es más, ella ubicaba *La última niebla* en el campo intertextual de Prosper Mérimée sobre cuya obra escribió una tesis cuando estudiaba en La Sorbona y definía su escritura a partir de la aseveración de Pascal: Geometría, Pasión y Poesía.

Contradiciendo los criterios de una crítica que aspira a catalogar y encasillar bajo una etiqueta precisa, la escritura de Bombal se inserta en un contexto estético más amplio, donde lo fantástico y lo gótico del siglo XIX más el cine fueron factores relevantes. Pero más importante aún es el hecho de que el surrealismo francés y otros movimientos de vanguardia, pese a su carácter revolucionario, produjeron una visión de "lo femenino" aún anclado en el falogocentrismo.

En *Arcane 17*, André Breton declara que en el arte debe predominar el sistema femenino del mundo para subordinar y rechazar los valores del sistema masculino. En su posición de portavoz del surrealismo, afirma: "Es el artista quien debe confiar exclusivamente en los poderes de la mujer para exaltar y, mejor dicho, celosamente apropiarse de todo aquello que distingue a la mujer del hombre" (Breton, pp. 66-67). No obstante la impronta subversiva de los movimientos de vanguardia, esta declaración que resume uno de sus aspectos claves está inserta

[6] Posteriormente, se añade el anhelo de convertirse en portavoz de la vanguardia argentina. En el núm. 8 de la revista *Sur*, publicado en septiembre de 1933, se especifica: «Esta revista no constituye la reedición de otras revistas argentinas; *Sur* se esforzará en revelar valores jóvenes, formados en disciplinas nuevas, auténticamente despiertas ante la miseria actual del espíritu. *Sur* no desea ser un catálogo oficial de nombres, sino campo donde se produzca el afloramiento de una nueva inteligencia» (p. 158).

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

en un mecanismo de corte patriarcal. Partiendo de las oposiciones binarias tan apreciadas por el falogocentrismo, "lo femenino" aquí se inscribe sencillamente como lo opuesto a lo masculino. Irracionalidad, intuición imaginativa, lo ilógico y los ámbitos del inconsciente configuran, para la imaginación masculina del artista, un caudal de "lo femenino" con un fuerte importe transgresivo. Esta noción de "lo femenino" desde una perspectiva falogocéntrica abre una seria interrogante: hasta qué punto los elementos de esta construcción cultural de "lo femenino" corresponden a lo ideológico/vivencial de la mujer en su propio contexto biológico, histórico y cultural.

Como ha señalado Susan Rubin Suleiman en su libro *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*, en los movimientos de vanguardia, "lo femenino", lejos de constituir un verdadero acercamiento a las experiencias de la mujer, funcionó, más bien, como metáfora y caudal discursivo para una perspectiva masculina que optó por ignorar a la mujer en su contexto histórico específico que le adjudicó una posición subalterna. En una réplica de otros movimientos revolucionarios de corte marxista que, a pesar de la radicalidad de los cambios propuestos mantuvieron un anclaje patriarcal, los vanguardistas se limitaron a producir un imaginario de "lo femenino" teñido por una perspectiva falogocéntrica que, desde la distancia, atribuyó rasgos al signo mujer, inserto, en nuestra cultura, como un profuso y abultado imaginario.[7] En este sentido, Gradiva funciona como la figura emblemática de una apropiación masculina de "lo femenino". Si en la novela de Wilhelm Jensen, Gradiva es la mujer esculpida en la piedra de un relieve que produce un intenso amor en el arqueólogo, luego será objeto de la disquisición sicoanalítica para Sigmund Freud a través de cuyo texto los surrealistas llegarán a conocerla para convertirla en la musa que guía al poeta, en la "mujer" en la cual se funden lo soñado y lo corpóreo, la realidad y la fantasía, la sensatez y la locura, la vida y la muerte.

Sin embargo, desde una perspectiva histórica, habría que afirmar que Gradiva es simplemente una figura que ha pasado por varios reciclajes de la imaginación androcéntrica. Una imaginación que sustituye a la mujer real para satisfacer las aspiraciones artísticas e ideológicas de los surrealistas del mismo modo como Nadja de Breton representa la ambigüedad entre la videncia, la locura y la inconsciencia o la Mujer-Niña, creada a partir de la figura mitológica de Melusina, simboliza la ingenuidad y la inocencia, como estados que se enlazan al inconsciente y la

[7] En mi libro *La mujer fragmentada: Historias de un signo* (Editorial Cuarto Propio, 1995), analizo las prolíferas elaboraciones del signo mujer a partir de una perspectiva masculina que va desde la Biblia y la escolástica hasta el pensamiento posmoderno.

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

escritura automática. Desde esta perspectiva, la mujer también representa el Deseo en su calidad de lo prohibido que debe ser subvertido y el erotismo como aquella experiencia que une a todo lo cósmico. De allí que proliferen las mujeres rodeadas por la vegetación y que sus órganos sexuales se representen como inocentes o exuberantes flores que también tienen la posibilidad de convertirse en senos alargados que semejan lanzas ("femme phalique" de Salvador Dalí) o una vagina incrustada de ganchos filosos ("La Femme Affamée" de Roberto Matta). Por lo tanto, la apropiación de lo femenino que propone André Breton no significa un cruce de fronteras para explorar y conocer lo que él llama "los poderes de la mujer" sino, más bien, una nueva reiteración de imágenes territorializadoras que omiten a la mujer como ente histórico.

En este sentido, el fotomontaje de René Magritte titulado "No Veo la (Mujer) Oculta en el Bosque" resulta significativo. En este fotomontaje, una mujer desnuda y en la pose grácil e inofensiva de una estatua, está de pie en el centro mientras es enmarcada por las fotos de los artistas surrealistas que mantienen sus ojos cerrados. Mujer oculta en el bosque, sombra que es solamente posible ver después de que ha pasado por el reciclaje de la imaginación masculina. Mujer entre paréntesis que, según los testimonios de las mujeres que participaron en el Surrealismo, pone en evidencia la tajante dicotomía entre la imagen venerada de la mujer imaginada y la posición patriarcal de los surrealistas quienes siempre tuvieron la tendencia a marginarlas y discriminarlas (Chadwick).

Dentro de este contexto cultural e histórico, se hace evidente que el género sexual es un importante factor, no sólo en las mistificaciones antes señaladas, sino también en los textos de las mujeres de la vanguardia quienes, desde dentro del bosque, parafraseando a Magritte, optaron por la auto-representación, insertando así su propia noción de "lo femenino" (Hubert). Numerosos autorretratos, imágenes del entorno íntimo o la fantasía erótica y narraciones autobiográficas, como *En-bas* de Leonora Carrington, parecen responder a la intención de contradecir las elaboraciones de "lo femenino" creado por los hombres.

Sin embargo, no se destacan simplemente como contratextos. En ellos, se divisan coincidencias, puntos de contacto que postulan una interrogante aún no resuelta. ¿Se trata de una elaboración de "lo femenino" entregada a partir de una estética vanguardista? ¿O se debe a que "lo femenino", como vivencia de la mujer de la época, extrañamente se asemeja a lo imaginado por los artistas vanguardistas?

En el caso de la producción literaria de María Luisa Bombal, no se puede negar que se inserta en el amplio *spectrum* de la vanguardia en la cual el surrealismo fue sólo una de sus instancias. Pero, en contraposición a una estética que utilizó "lo femenino" patriarcal como recurso subversivo, en sus textos desde

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

una perspectiva femenina, esta noción se elabora a partir de un imaginario y un discurso que añade márgenes significativos.

Si bien las novelas escritas por mujeres latinoamericanas eran pocas y carecían de difusión, la narrativa de María Luisa Bombal también se inserta en esta producción cultural que se enfoca en la representación de la mujer desde una perspectiva femenina. Como una corriente literaria subalterna, en estas novelas recurre una visión de la mujer y del espacio cerrado de la casa que coinciden con los planteamientos de la autora, poniendo de manifiesto que aunque las mujeres letradas imitaban y adoptaban los formatos literarios creados por los hombres, agregaron márgenes que aludían específicamente a la situación de la mujer.

La división en roles primarios diferentes para el hombre y la mujer implicó también una espacialización de carácter genérico que adjudicó a la mujer el espacio privado de la casa y al hombre los escenarios públicos de un Afuera, creando una escisión entre los ambientes de la producción política y económica y la casa como entorno de la reproducción biológica. Esta espacialización ya se observa en la sociedad griega donde los hombres se reunían en el ágora para discutir problemas cívicos y en otras instituciones públicas además de la palestra, mientras las mujeres, excluidas de lo público, eran relegadas a la casa, el *Oikos* (familia conyugal) desde el cual su rol era la reproducción de la ciudadanía tanto dando a luz en el parto como transmitiendo los valores cívicos masculinos.

Es a partir del rol primario de madre y esposa que a la mujer se le asigna el amor como única meta de su existencia limitada a la esfera doméstica. Sin embargo, la casa es también la espiral que va de la clausura espacial a la exclusión de toda participación en la cultura oficial, creando una mutilación de alternativas para su vida. En la tradición hispánica, Fray Luis de León pone de manifiesto este hecho al afirmar en *La perfecta casada* (1583): "Porque, así como la naturaleza, como dijimos y diremos, hizo a las mujeres para que encerradas guardasen la casa, así las obliga a que cerrasen la boca; (…) por donde, así, a la mujer buena y honesta la naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias ni para los negocios de dificultades, sino para un solo oficio simple y doméstico; así les limitó el entender, y por consiguiente les tasó las palabras y las razones..." (p. 200).

Del binomio Amor/Casa arranca, entonces, una vasta caracterología que priva a la mujer de la inteligencia y de un lenguaje que transmita ideas válidas, razón por la cual se la privó del derecho a la educación y del derecho a participar en el trabajo y la política.

En un imaginario de corte masculino, la casa se concibe como similar al vientre materno, como aquel espacio que protege de las contingencias de un Afuera que el hombre en sus funciones productivas y políticas debe enfrentar (Bachelard,

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

Giannini). Muy distinta resulta esta noción en las novelas escritas por mujeres donde la casa es, más bien, símbolo del Orden patriarcal que mutila la existencia.

Sab (1841), de Gertrudis Gómez de Avellaneda, es la primera novela latinoamericana escrita por una mujer y en su carácter fundacional, exhibe una actitud contestataria con respecto al régimen patriarcal. En un estratégico palimpsesto, tras la historia romántica del esclavo Sab, transcurre otra historia: la de Carlota encadenada por los lazos indisolubles del matrimonio y condenada a una existencia infeliz. Su figura, que aparece al final de la novela como un espectro, es así la metáfora de una muerte en vida y la casa resulta ser esa celda para la protagonista quien no posee ninguna agencia con respecto a las convenciones de la sociedad y su propia existencia.

Por otra parte, en *Dos mujeres* (1842), Gómez de Avellaneda se apropia de la figura del héroe romántico para atribuirle las virtudes de la inteligencia, el talento artístico y la espiritualidad a Catalina, mujer que consciente de su derecho a la libertad tiene una relación adúltera. Sin embargo, atrapada por el Orden patriarcal, se encierra en un cuarto de su casa y se suicida asfixiándose ("Pero ¡la pobre mujer, sin más que un destino en el mundo! ¿qué hará, qué será cuando no puede ser lo que únicamente le está permitido?" p. 94). El desfase entre las aspiraciones de Catalina y los límites impuestos por la estructura patriarcal crean una diglosia que posee la casa como correlato objetivo. Mientras la casa de Carlos y Luisa es el espacio del orden y la convención, el hogar de Catalina se configura como el espacio de lo ilícito (adulterio, actividades intelectuales), como la antítesis de aquello que ha sido reprimido en la mujer: su sexualidad y su inteligencia.

En estas dos novelas se perfila la derrota como único desenlace posible para la existencia de la mujer. *Leitmotiv* que recurre en otros textos escritos por mujeres hasta la década de los años sesenta en el siglo XX. Así, Soledad Acosta de Samper define a sus protagonistas como flores marchitas encerradas en la casa comparada con un negro ataúd, y en su ensayo "El corazón de la mujer" (1869), hace una aseveración muy similar a la que encontramos en *La amortajada*: "Las mujeres no tienen derecho a desahogar sus penas a la faz del mundo. Deben aparentar siempre resignación, calma y dulces sonrisas; por eso ellas entierran sus penas en el fondo de su corazón, como en un cementerio, y a solas lloran sobre los sepulcros de sus ilusiones y esperanzas" (p. 239).

En una tradición literaria de la mujer teñida por la derrota y el hermetismo existencial, la escritora venezolana Teresa de la Parra abre una brecha significativa. En *Ifigenia. Diario de una señorita que escribía porque se fastidiaba* (1924), la casa virtuosa y severa, definida como presidio y símbolo del Orden patriarcal, se abre en el resquicio del "cuarto propio", lugar que aloja para la protagonista tanto la

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

escritura como el placer narcisista. La habitación de María Eugenia es la morada de lo excéntrico, de una escritura donde se inscriben las opiniones y sentimientos silenciados, las fantasías y las experiencias libidinalmente gratificantes en la voluptuosidad de la seda y el maquillaje como trazos de la identidad de un Yo que se constituye en sujeto, como en el caso de *La última niebla*, en los bordes transgresivos de las experiencias y discursos adscritos a la mujer burguesa. No obstante estas transgresiones, la protagonista debe, al final de la novela, claudicar al Orden burgués, acto que plantea el matrimonio como una inmolación.

Por otra parte, en *Jardín*, novela de la escritora cubana Dulce María Loynaz escrita entre 1928 y 1935 aunque publicada en 1951, la casa, con su mueblaje decrépito, sus puertas cerradas y sus pájaros embalsamados, representa la clausura de la vida en contraposición al jardín que la rodea como sitio fronterizo entre la civilización masculina y lo primigenio femenino. Bárbara, la protagonista, es el jardín, esa naturaleza controlada por senderos y canteros mientras se da, de manera latente, esa otra fuerza natural que germina sin la intervención del *Homo Faber*. Después de vastas experiencias en las ciudades europeas, la protagonista regresa al jardín de su casa ahora convertido en selva y es absorbida por él en un descenso a la exudación vegetal, al espacio de resinas, fango y constante germinación.

A diferencia de la influencia directa que recibió María Luisa Bombal de la vanguardia, como su entorno artístico, es muy posible que ella nunca haya leído los textos aquí comentados, pues se trataba de una producción literaria de carácter minoritario que fue desplazada por los textos canónicos. Sin embargo, es obvio que su perspectiva de mujer inserta en una sociedad donde durante siglos prevaleció el poder subordinante del patriarcado, hizo coincidir su escritura en esta otra corriente literaria donde la situación histórica de la mujer estaba marcada por la derrota existencial, la otredad y la búsqueda de un sentido tanto a través de la imaginación como en una naturaleza primordial –verdadero contratexto de la civilización y el orden impuesto por la racionalidad masculina–.

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

PRIMERA PARTE

EN LA ALTERIDAD DE LA SUBORDINACIÓN SOCIAL

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

III

LA PROBLEMÁTICA DE LA MUJER LATINOAMERICANA DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

En los primeros textos de María Luisa Bombal se plantea la existencia de la mujer como una búsqueda solitaria e infructuosa del amor en una sociedad cuyas normas tronchan toda posibilidad de realización. Este planteamiento de la existencia femenina se relaciona con la problemática de la mujer en el contexto histórico y social de Latinoamérica durante la década de los años treinta.

En *La última niebla* (1935), *La amortajada* (1938) y "El árbol" (1939), las protagonistas se casan sin amor para cumplir con la estipulación social y evitar la marginalidad de aquellas mujeres que no logran la meta prescriptiva del matrimonio. Dentro de este tipo de vida, aprobado por la sociedad, los personajes femeninos enfrentan la frustración y la soledad de una relación conyugal que no satisface esa noción sentimental del amor transmitida en la literatura y los medios de comunicación de masas y que restringe a la sexualidad femenina. La insatisfacción las conduce a una intensa vida interior donde se sublima la carencia produciendo una alienación con respecto al entorno social y a las condiciones históricas de su subordinación. Las ensoñaciones de un amante imaginario, el monólogo interior en el cual se sublima un amor romántico inexistente en el matrimonio o la reclusión en un cuarto cerrado y ensombrecido por la figura de un árbol, son las vías de evasión para una mujer de la alta burguesía a quien, por las condiciones sociales de ese período histórico específico, le resultaba difícil modificar su situación a través de acciones concretas y tangibles.

Esta temática requiere inquirir en: el carácter de los conflictos y vivencias, la relación de las protagonistas tanto con su entorno histórico como con el ámbito natural, la noción de la existencia y, por último, el mensaje entregado en el texto acerca de la mujer y su lugar en el mundo. La respuesta a estas preguntas subyace en el complejo social, económico y filosófico que tiene sus orígenes en el amplio contexto de la tradición occidental.

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

Las investigaciones antropológicas han establecido que en todos los grupos sociales se producen claras divisiones genéricas entre el hombre y la mujer. Teniendo como base el núcleo familiar, el sistema heterosexual excluyó a la homosexualidad como ese exceso o deficiencia que no cumplía con los objetivos de la reproducción biológica. La distinción entre hombre y mujer se expresa de manera explícita en los tipos de faenas económicas, los estilos en la vestimenta, ciertos modos de conducta y algunas funciones determinadas en las actividades sociales y religiosas. De esta manera, en cada grupo social se asignan al hombre y a la mujer ciertos roles específicos que deben adoptar a través de diferentes guiones performativos.

Si bien la diferencia genérica se da en diversas culturas, esta asume diferentes modalidades, hecho que contradice la aserción de que las llamadas características sicológicas son innatas y, por lo tanto, responden a diferencias biológicas y sexuales. En otras palabras, las nociones de "lo femenino" y "lo masculino" son construcciones culturales que varían en sociedades diversas. En 1935, la reconocida antropóloga Margaret Mead demostró en *Sexo y temperamento en las sociedades primitivas* que las características atribuidas a cada género varían en diferentes sociedades y que, por lo tanto, estas no se deben a diferencias temperamentales innatas e inmodificables, sino que son el resultado del condicionamiento y fabricación cultural de una sociedad determinada. En sus estudios de tres tribus de Nueva Guinea, la investigadora norteamericana descubrió que entre los Arapesh la docilidad y la inclinación maternal a cuidar de los hijos eran rasgos masculinos, mientras que en la tribu de los Mundugumor lo femenino se asociaba con la agresividad y el vigor físico. Es más, en el pueblo Tachambuli la mujer no sólo era el elemento consciente y organizador, responsable de la producción y los bienes de consumo, sino que también ella llevaba la iniciativa en las relaciones sexuales, en las cuales el hombre se comportaba como un compañero dócil, tímido y sensible que tenía mayor propensión a las habladurías y se encargaba de la decoración y otras labores consideradas femeninas en nuestra sociedad.

En la tradición occidental, generalmente se concibió el género sexual como un factor condicionante de rasgos sicológicos que se manifestaban en el nivel de la conducta. Esta concepción estableció un sistema de oposiciones binarias que atribuían al hombre las características innatas de la actividad, el vigor y la habilidad intelectual, mientras que a la mujer se la concibió como un individuo pasivo, dócil e intuitivo.

Estas preconcepciones que otorgaban determinadas características a cada género tuvieron su base en la estructura económica que asignó al hombre un

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

rol activo en la producción y delegó las labores domésticas a la mujer.[8] Como han demostrado los estudios antropológicos, esta diferencia en los roles económicos no sólo determinó diferencias en cuanto al *status* y autoridad de cada género, sino que también produjo una orientación pública para el hombre y una orientación doméstica para la mujer. Al asumir la función principal de madre y esposa, la mujer se restringió al espacio cerrado del hogar alejándose de las actividades públicas de la sociedad. El hombre, por el contrario, junto con participar activamente en la producción, fijó los códigos legales, eligió sistemas de gobierno, luchó en las guerras, exploró la naturaleza con un afán de lucro e incursionó en las esferas del arte. Estas actividades motivaron la creencia de que el hombre era, debido a su "naturaleza innata", un ser activo, intelectual y agresivo, mientras que a la mujer, generalmente ausente en cada una de estas manifestaciones de la cultura, se la concibió con características innatas opuestas a las ya recién mencionadas.

Sería largo citar las numerosas aserciones de importantes figuras de nuestra tradición que ofrecen una visión de la mujer como ser pasivo, dócil y no inclinado a actividades intelectuales. Ya Platón en el Timeo afirmaba que la cobardía y la inacción correspondían al "sexo femenino". Entre los enciclopedistas franceses del siglo XVIII, Diderot asignaba al hombre el cerebro y a la mujer, la matriz, poniendo de manifiesto que la esencia de la mujer se encontraba en su aparato reproductor. Por otra parte, Sigmund Freud, en su teoría sicoanalítica señala la diferencia de los sexos a partir de la oposición "activo-pasivo" distinguiendo dos tipos de placer: el masculino, que significa atacar, poseer y dominar y el femenino, que opta por ser dominado. La docilidad y dependencia son, según Freud, las características que definen a la mujer. Pero no es necesario acudir a los pensadores para demostrar esta dicotomía discriminadora; la prueba más fehaciente se encuentra, sin duda, a nivel del lenguaje, fenómeno que expresa una concepción del mundo compartida por la mayoría. En los diccionarios de la lengua se define lo femenino en sentido figurativo como "dócil, gentil, endeble y débil", mientras que lo varonil tiene la connotación de "esforzado, tenaz, valeroso, activo y firme".[9]

---

[8] Federico Engels establece en *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* que las causas de la posición subordinada de la mujer se encuentran precisamente en esta división del trabajo que asignó al hombre funciones productivas y confinó a la mujer al ámbito de lo doméstico y privado (Moscú: Editorial Progreso, 1953).

[9] Según el *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia y el Webster's Third International Dictionary*.

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

La concepción de la mujer como individuo pasivo es indudablemente el producto de su situación subordinada en una sociedad patriarcal cuyo imaginario falogocéntrico requería de oposiciones binarias donde uno de los términos debía ser devaluado para así darle relieve a "lo masculino". Esta subordinación social y cultural tuvo también implicaciones filosóficas con respecto a la existencia de la mujer. En *El segundo sexo* (1949) –texto pionero en los estudios de género–, Simone de Beauvoir estableció que el rol doméstico y secundario de la mujer originó una existencia también subordinada. El hecho mismo de que el cumplimiento de su rol de madre y esposa esté supeditado a la relación establecida emocional y legalmente con el hombre significa, en esencia, una situación de dependencia que traspasa los límites de lo puramente económico. La realización de la existencia femenina, según la pensadora francesa, depende del logro del amor y el matrimonio, razón por la cual el hombre se ha convertido en su único destino. Por lo tanto, en el proceso de autoconocimiento la mujer se define a sí misma tomando al hombre como núcleo de referencia. En contraste, el hombre, en una situación diferente, define su existencia a partir de una variedad de elementos provenientes de sus actividades públicas en el mundo fuera de la casa. Debido a su posición de independencia y superioridad, él se ha convertido en el Sujeto y en lo Absoluto mientras que la mujer constituye lo incidental, lo inesencial, el Otro.[10]

Los valores y categorías de la sociedad latinoamericana deben comprenderse dentro de este contexto. El nuevo continente se organizó a partir del sistema capitalista europeo y, junto con esta estructura económica, adoptó los elementos de sus configuraciones culturales. Además, las sociedades precolombinas estaban organizadas en una estructura patriarcal, razón por la cual se dio una coincidencia a nivel de las diferencias genéricas. Importantes estudios sociológicos e históricos han determinado que las preconcepciones latinoamericanas acerca de los sexos son similares a aquellas predominantes en Europa con la importante variable del fenómeno machista.[11] El machismo proviene de un modo de conducta asignado a los hombres en la sociedad española del siglo XV; según el código moral-sexual de

[10] Es precisamente a partir de esta dicotomía entre el Sujeto y el Otro que Simone de Beauvoir explica la trayectoria histórica y existencial de la mujer en el mundo de occidente (*El segundo sexo*, tomos I y II. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX, 1962).

[11] Sobre este aspecto se pueden consultar: *El machismo latinoamericano,* de Manuel de Jesús Guerrero (Madrid: Plus Ultra Educational Publishers, Inc., 1977), «Sexismo: Una ideología», de Rosa Marta Fernández en *Imagen y realidad de la mujer*, editado por Elena Urrutia (México: Secretaría de Educación Pública, 1975) pp. 62-79 y P*ower* & *Pawn: The Female in Iberian Families, Societies and Cultures*, de Ann H. Pescatello (London: Greenwood Press, 1976).

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

esta época, la virilidad era sustentada por las seducciones y conquistas amorosas que los hombres realizaran. Esta tradición, que posteriormente los sociólogos han denominado el mito de Don Juan, sufrió modificaciones al ser introducida en el nuevo ambiente histórico y natural de América. La conquista de territorios trajo consigo el enfrentamiento con una naturaleza virgen e indomable y, por lo tanto, en esta nueva lucha se admiró a aquellos hombres que poseían la fortaleza y agresividad necesarias para subyugar a la naturaleza y vencer cualquier fuerza oponente. Este nuevo modelo de la masculinidad convirtió al hombre en un ser admirado que posteriormente resultó el elegido para ejercer funciones de mando. En consecuencia, en Latinoamérica se ha considerado viril a aquel individuo que es capaz de seducir amorosamente, que tiene la fuerza y el vigor para dominar la naturaleza y que posee poder de caudillo.

Dentro de la ideología dominante en Hispanoamérica hasta mediados del siglo XX, se dieron preconcepciones que, junto con dar una definición del género masculino y el femenino, permearon los imaginarios y discursos en diferentes esferas trascendiendo lo que se planteaba como una diferencia sexual innata. Mientras las mujeres establecían relaciones conectadas con la esfera de su rol primario como madre y esposa, los hombres frecuentaban los espacios sociales públicos en una homosociabilidad regida por la competencia, el compadrazgo y el afán de lucro. Por otra parte, mantenían una relación metonímica con la nación mientras las mujeres, aún sin derecho a voto, cumplían la función de procreadoras de los futuros ciudadanos de la nación.

Se ha determinado que el sistema moral regulador de la conducta sexual en la sociedad latinoamericana tradicionalmente se bifurcó en un sistema binario de oposiciones que establecieron normas diferentes para el hombre y la mujer. Al varón se lo concebía como un individuo experto en el sexo, polígamo e infiel, por lo tanto, después de establecer lazos conyugales, le era permitido mantener otras relaciones amorosas que constituían una reafirmación más o menos pública de su virilidad. La mujer, por el contrario, debía defender su virginidad y llevar una existencia fiel y monógama después del matrimonio.[12] Estas normas fueron

[12] Jorge Gissi Bustos en su artículo "Mitología sobre la mujer" ofrece un completo cuadro que cubre la caracterología, la situación moral sexual y la posición existencial y social de ambos sexos según la ideología dominante en Latinoamérica. La mujer se define con los siguientes rasgos sicológicos: suave, sentimental, afectiva, intuitiva, frágil, dependiente y pasiva; en contraposición al hombre, que se concibe como rudo, frío, intelectual, racional, independiente y activo. Las normas de la moral sexual asignaban a la mujer la virginidad, la monogamia y la fidelidad mientras que el hombre se consideraba como un ser polígamo, infiel y experto en lo sexual (*La mujer en Latinoamérica*,

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

reforzadas por el código legal, que protegía al hombre infiel y adjudicaba una pena menor al marido que poseía el derecho de matar a su esposa si la descubría con un amante.[13]

La moralidad sexual y su doble estándar condicionaron a la mujer latinoamericana a una vivencia amorosa limitada. Situación de dimensiones conflictivas si se considera que la realización de la existencia de la mujer, tanto en Europa como en el nuevo continente, estaba en gran parte determinada por el éxito o fracaso de su relación amorosa con un hombre en su posición de sujeto y Absoluto. En los primeros textos de María Luisa Bombal, la búsqueda del amor como única vía posible para la realización de la existencia resulta un aspecto clave. En *La amortajada* se hace explícita esta visión de la existencia de la mujer a través del siguiente comentario acerca del amor: "¿Por qué, por qué la naturaleza de la mujer ha de ser tal que tenga que ser siempre un hombre el eje de su vida? Los hombres, ellos, logran poner su pasión en otras cosas. Pero el destino de las mujeres es remover una pena de amor en una casa ordenada ante una tapicería inconclusa" (*Obras*, p. 154). En esta reflexión de la protagonista se da una coincidencia con la ideología hegemónica de la época que atribuía a la mujer una naturaleza en la creencia de que sus categorías de "lo femenino", lejos de ser una construcción cultural, poseían una base biológica innata. Por otra parte, "el destino" correspondía a la retórica folletinesca de la época en una versión popular de la estética romántica. Ambos términos indicaban que no existía ninguna posibilidad de ser modificados tronchando, así, en la mujer toda agencia o intervención en el devenir histórico.

De la confrontación entre la moral establecida y el deseo de experimentar las vivencias del amor surge el conflicto básico de estos textos. En una sociedad que condena la infidelidad de la mujer en el matrimonio, las protagonistas deben recurrir a la sublimación que asume las formas de un amante imaginario en *La última niebla*, del *leitmotiv* de la herida de amor en *La amortajada* y del *leitmotiv* del árbol en el cuento del mismo nombre. Esta sublimación en soledad produce una enajenación tanto en el ser individual de la protagonista como en sus relaciones

tomo I, editado por María del Carmen Elu de Leñero, México: Secretaría de Educación Pública, 1975, p. 85-107).

13 Siguiendo una tradición que data de la Edad Media, en la mayoría de los países latinoamericanos existen códigos que imponen una pena menor al hombre que asesina a su esposa por infidelidad. Ver: Lidia Falcón, *Mujer y sociedad: Análisis de un fenómeno reaccionario* (Barcelona: Editorial Fontanella, 1973), pp. 19-82.

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

con la sociedad. La realidad concreta y tangible se modifica para satisfacer la dinámica de la realidad interior que, a su vez, corroe las bases de la identificación del ser frente a sí mismo. De esta manera, la sublimación en soledad constituye un elemento representativo de vivencias femeninas que reflejan la situación de la mujer en una sociedad cuyas normas no le ofrecen una salida para el amor conyugal insatisfecho.

Por otra parte, en la situación existencial y social se observa una importante dicotomía genérica. El hombre generalmente perteneció al ámbito exterior, al mundo, razón por la cual llevaba una existencia dinámica y variada. Aparte de su rol activo en la producción, tenía amplia participación en las esferas del arte, de la política y de la vida social en general. La existencia de la mujer, por otra parte, estaba restringida al espacio cerrado del hogar. Durante la década de los treinta, la mujer latinoamericana no tenía ninguna participación política, basta recordar que en Chile, por ejemplo, el sufragio universal sólo se logró en 1948. Además, la participación económica de la población femenina hacia estos años alcanzaba un índice de un 13%, porcentaje del cual una mayoría realizaba trabajos manuales y no especializados.[14]

Esta reclusión en el hogar que implica un alejarse de las esferas públicas de la sociedad se refleja tanto en el contenido como en la forma de *La última niebla*, *La amortajada* y "El árbol". A diferencia de la narrativa de los escritores de la época en la cual se da una variedad de contenidos que evidencian las preocupaciones nacionales en cuanto a lo social y político, en estos textos se pone énfasis en la interioridad de la protagonista en una situación alienada de lo social. Esta interioridad está cercada por los espacios cerrados de la casa, que simbólicamente representan el mundo de las convenciones que previenen el cumplimiento de los anhelos interiores. La naturaleza, ese ámbito libre de lo establecido y regulado, contrasta con el mundo cerrado de la casa y representa, para las protagonistas, lo vital que despierta un erotismo oculto y sublima lo no satisfecho.

La situación existencial y la trayectoria de estos personajes están marcadas por la resignación, la dependencia y la pasividad, atributos caracterológicos asignados a la mujer latinoamericana de la época. El matrimonio, lejos de constituir el

[14] Según Informe I de las Naciones Unidas, 1962. Para información más detallada de los tipos de ocupación, se puede consultar el libro de Ann Pescatello titulado *Power and Pawn: The Female in Iberian Families, Societies and Cultures* (Londres: Greenwood Press, 1976), páginas 184-197.

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

cumplimiento de la meta del amor, ha sido, para las tres protagonistas, un modo de asimilarse a un estado considerado normal y legítimo por las prescripciones patriarcales de la sociedad. Por lo tanto, la entrada misma en la institución conyugal y el consecuente conflicto responden a los deseos de satisfacer lo social y no lo afectivo individual. Es precisamente esta aceptación pasiva del Orden patriarcal la que motiva a las protagonistas a encerrarse en sí mismas y a buscar modos de evasión que las protejan de un verdadero enfrentamiento con la sociedad. Es importante notar que la autora misma explica la reacción evasionista de sus personajes femeninos a partir de los factores sociales de la época. En una entrevista a Marjorie Agosin, María Luisa Bombal afirmó: "(...) cierto es, sin embargo, que debido a la sociedad burguesa en que les tocaba vivir, mis personajes-mujeres se encontraban un tanto desplazadas en el aspecto social. Porque más sentimentales y abnegadas, se retraían de mutuo acuerdo para vivir –o no vivir– calladamente sus decepciones, deseos y pasiones" (*The American Hispanist*, vol. III, Nº 21, noviembre 1977, p. 6).

Sin embargo, para la perspectiva ideológica de la autora, la evasión no constituye una verdadera respuesta. Es por esta razón que cada una de las protagonistas llega a un momento de anagnórisis en el cual se le hace evidente la futilidad del ensueño y el aislamiento. Es interesante observar que en el caso de *La última niebla* y *La amortajada* dicha conciencia de la inutilidad de toda una vida evasionista se da demasiado tarde para asumir una acción y dar un nuevo rumbo a la existencia. Si bien en "El árbol", Brígida, finalmente, abandona a su marido en un acto que podría calificarse como liberador, es importante notar que dicha decisión se adopta no por una toma de conciencia de su circunstancia histórica sino por el acto fortuito de la desaparición del gomero que simbólicamente le descubre la futilidad de ese mundo creado bajo su sombra protectora. El hecho de que la protagonista enfrente la crítica de una sociedad en la cual no existía el divorcio legal no hace de ella, sin embargo, un personaje radicalmente diferente a las protagonistas de *La última niebla* y *La amortajada*; como ellas, Brígida mantiene el amor como única meta de su existencia sin lograr una agencia histórica en el devenir dirigido por una hegemonía patriarcal.

La trayectoria de las protagonistas pone de manifiesto la complejidad de la ideología de María Luisa Bombal quien, desde una posición ambivalente, denuncia la subordinación de la mujer, pero no ofrece un planteamiento político con respecto a los modos de modificar esos factores hegemónicos de carácter patriarcal que han conducido a la mujer a dicha situación conflictiva. Esta posición ideológica con respecto a la problemática de la mujer caracteriza gran parte de la novelística chilena producida por las escritoras del período comprendido entre

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

1930 y 1950.[15] Por medio de la denuncia implícita, María Luisa Bombal, al igual que sus coetáneas, se limita a presentar a la mujer como un ser tronchado cuya existencia está escindida entre las convenciones del régimen patriarcal y el deseo de una realización amorosa que, para las mujeres de la época, poseía un carácter trascendental.

[15] Ver mi ensayo: "Pasividad, ensoñación y existencia enajenada: Hacia una caracterización de la novela chilena femenina". *Atenea*, núm. 438 (1978), pp. 149-164.

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

IV

ENSUEÑO Y ENAJENACIÓN EN *LA ÚLTIMA NIEBLA*

La aparición en 1935 de *La última niebla* en dos ediciones consecutivas produjo comentarios críticos que la señalaron como una obra excepcional en la trayectoria de la novela chilena. Hacia estos años predominaba en Chile, como en el resto de Hispanoamérica, la tendencia criollista que había surgido alrededor de 1920 como respuesta a una búsqueda de la identidad nacional. El novelista de esta época, continuando la tradición decimonónica del Realismo y el Naturalismo, concebía al hombre como un ser dominado por las fuerzas ambientales y hereditarias y partía de la premisa positivista de que la realidad era un conjunto de fenómenos objetivos y tangibles cuya representación literaria poseía valor de documento. Motivado por el interés de describir un mundo típicamente nacional, el escritor tenía una preferencia por aquellos contenidos provenientes de los aspectos regionales y distintivos de la realidad circundante que le permitían auscultar en los rasgos particulares del medio ambiente y en los ritos, costumbres e idiosincrasia de sus habitantes para recrear el nuevo mundo americano. Así, Francisco Contreras en su "Proemio" a *El pueblo maravilloso* (1927) destaca la necesidad de descubrir aquellos aspectos que distinguían a América del Viejo Mundo a través de lo que él denomina Mundonovismo, definido como un movimiento literario que "aspira a crear una literatura autónoma y genuina que busca instintivamente su inspiración en nuestro tesoro tradicional y característico, a fin de reflejar las grandes sugestiones de la tierra, de la raza, del ambiente" (p. 8).

Dentro de esta tradición de corte positivista, *La última niebla*, concebida bajo el formato vanguardista, se distinguió como un texto *sui generis*. En una reseña crítica aparecida en el diario *La Opinión*, en 1935, Ricardo Latcham elogia su prosa poética y la innovación en temas que exploran las frustraciones sexuales de la mujer. El crítico concluye: "La señorita Bombal con su breve y ceñido relato ha abierto una brecha en nuestro aburrido campo novelesco. Junto con libertarse ha contribuido a libertarnos del tedio inmenso que encontramos en la

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

repetición y la abrumadora pesadumbre de los temas usuales" (23-III-1935, p. 3). Posteriormente, en 1941, Latcham calificaría a María Luisa Bombal como: "una excepción en un país donde la novela se ha movido en el campo del realismo, naturalismo y criollismo" (*La Nación*, 14-XII-1941, p. 6).

En 1936, Amado Alonso demostró, a través de un penetrante análisis, que *La última niebla* se aleja, de manera notable, de la novela chilena tradicional de corte naturalista.[16] En su interesante estudio titulado "Aparición de una novelista", Alonso destaca la subjetividad de la narración, el estilo poético y los modos directos de expresión, el papel estructural de lo accesorio y la función del *leitmotiv* de la niebla como elemento que simbólicamente sustenta la yuxtaposición de la realidad objetiva y la realidad soñada. Tras estos elementos que podrían categorizarse como formales, el crítico español observa en la novela la creación y expresión de un modo típicamente femenino que captura los conflictos de la vida afectiva. Es más, considera que la omnipresencia del ensueño responde a la necesidad de mantener la ilusión del amor en una existencia que ve en ello su único destino.

Las características innovadoras destacadas por Amado Alonso fueron posteriormente confirmadas por la crítica y en *La novela chilena: Los mitos degradados* (1968), Cedomil Goic, a través de un lúcido análisis, demuestra su importancia en la trayectoria de la novela chilena. Sin embargo, el énfasis en su excepcionalidad oscureció el hecho de que existieron antecedentes vanguardistas que datan de la década de los años veinte, fecha en que se dan los tímidos comienzos de esta tendencia. Nos parece importante señalar que ya en 1926 se publicó *El habitante y su esperanza*, de Pablo Neruda, *nouvelle* en la cual la visión subjetiva del tiempo, el predominio de lo onírico y las nuevas técnicas narrativas ponen de manifiesto una realidad intangible y ambigua que rompe radicalmente con el formato criollista. Se deben mencionar, además, *Mío Cid Campeador* (1929) y *Cagliostro* (1934), de Vicente Huidobro, y las novelas de Carlos Sepúlveda Leyton *Hijuna* (1934) y *La fábrica* (1935).

Sólo posteriormente, en la década de los setenta y bajo la influencia de la crítica feminista, empezó a estudiarse *La última niebla* como un comentario social acerca de la mujer latinoamericana donde la escritura posee también una especificidad femenina. Linda Gould Levine hizo un esfuerzo, en nuestra opinión incompleto, por definir a la protagonista como víctima de una cultura en la cual la

[16] Amado Alonso, "Aparición de una novelista", *Nosotros* 1, núm. 3 (junio 1936), pp. 241-256.

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

mujer es un ser pasivo y dependiente del hombre.[17] Por otra parte, M. Ian Adams, utilizando una perspectiva marxista acerca de la alienación, analiza *La última niebla* aunque no examina en detalle los factores económicos e ideológicos que crearon la alienación de la mujer latinoamericana.[18] Además, Hernán Vidal, al mencionar la importancia del conflicto entre el hombre y la mujer y la pasividad social de la protagonista incapaz de luchar por la modificación de un mundo que la condena a la enajenación, abrió un importante campo de análisis.[19]

No obstante los valiosos comentarios expuestos por los críticos anteriormente mencionados, consideramos que aún no se ha dado el realce necesario a la figura de la protagonista, como imagen emblemática de los conflictos de la mujer de la época y la clase social que representa. La caracterización de ella, sus vivencias y, más que nada, la situación conflictiva en la cual se desarrolla su existencia son, sin lugar a dudas, elementos claves desde los cuales mana la verdadera dinámica de la novela.

TRAYECTORIA DE LA PROTAGONISTA

En "Aparición de una novelista", Amado Alonso hace la siguiente aseveración: "La limitación literaria (más bien la ausencia de vuelo extra artístico) de *La última niebla* consiste en la falta de proyección y de peso en el mundo y de presión del mundo en esta vida hermética" (p. 255). Aunque Alonso, a través de esta afirmación, destaca la prioridad de las vivencias interiores de la protagonista, no proyecta el ensimismamiento de su existencia en el contexto de un régimen patriarcal y subordinador de la mujer que constituye el origen mismo de tal hermeticidad.

El conflicto básico de la novela yace en la oposición indisoluble de los anhelos de la protagonista y las normas del Orden patriarcal que previenen la satisfacción de dichos anhelos. Es significativo que la novela se inicie en el momento en el cual la protagonista acaba de casarse a pesar de no experimentar amor por quien, según las leyes religiosas y laicas, será el compañero de toda su vida. En una sociedad en la cual el matrimonio constituía el único destino de la mujer, la ausencia del amor no era un factor esencial. La decisión de la protagonista de entrar en la institución del matrimonio ha sido, en efecto, motivada por el deseo

17 Linda Gould Levine, "María Luisa Bombal from a Feminist Perspective", *Revista/Review Interamericana,* IV, núm. 2 (junio 1974), pp. 148-161.

18 M. Ian Adams, *Three Authors of Alienation: Bombal, Onetti, Carpentier* (Austin: University of Texas Press, 1975), pp. 15-35.

19 Hernán Vidal, *María Luisa Bombal: La feminidad enajenada* (Barcelona: Hijos de José Bosch, S. A., 1976), pp. 79-102.

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

de evitar convertirse en una solterona, mujer que, por no cumplir con los roles fundamentales de madre y esposa, pertenece a un sector marginal. Simone de Beauvoir señala que a causa de la meta prescriptiva del matrimonio, la existencia de la mujer sólo adquiere sentido en términos del logro o fracaso en la realización de dicha meta. A diferencia del hombre categorizado según su profesión y actividades en el mundo de Afuera, a las mujeres se las define tradicionalmente como casadas, viudas, a punto de casarse o solteronas. De este hecho social provienen los comentarios despectivos de Daniel, quien en la noche de bodas dice a su nueva esposa: "¿Sabes que has tenido una gran suerte al casarte conmigo?.. ¿Te hubiera gustado ser una solterona arrugada, que teje para los pobres de la hacienda?.. Ese es el porvenir que aguarda a tus hermanas" (*Obras*, p. 57).

Además de cumplir con la meta del matrimonio, la protagonista, condicionada por la antigua idea del amor conyugal, espera que el afecto y la pasión se desarrollen posteriormente en su vida matrimonial. Sin embargo, esta esperanza no se materializa jamás; el egoísmo, la frialdad y el desamor simbolizados por "el surco vacío en el lecho" (*Obras*, p. 58) del primer despertar en su condición de mujer casada, teñirán irrevocablemente cada acto y cada gesto en su relación con Daniel.

Si bien desde el punto de vista de la convención social la protagonista es aceptada e incluso posiblemente definida como "mujer realizada" por haber cumplido el requisito social, en su fuero interno surge la insatisfacción y el deseo de sentirse amada creyendo que la felicidad y la realización de la existencia se encuentran en el amor. Esta visión de la existencia predominante –según Simone de Beauvoir– en la mujer de la tradición occidental, implica, en última instancia, que el ser femenino sólo logra su reafirmación a través de sus relaciones amorosas con el otro sexo. María Luisa Bombal confirma este concepto al declarar en entrevista con Carmen Merino: "La mujer tiene un destino de amar... mientras que la vida de casi todas las mujeres parece haber sido hecha sólo para vivir un gran amor, un solo amor, con toda su belleza y su dolor, la misión del hombre en este mundo al parecer no es la misma" ("Una mirada al misterioso mundo de María Luisa Bombal", *Eva*, 3-11-1967, p. 20).

El conflicto de la protagonista debe entenderse, por lo tanto, como la oposición entre el Ser con sus anhelos e ideales y el Mundo donde rigen normas morales y convenciones sociales. Surge así una confrontación no resuelta de valores: mientras para la protagonista la verdadera meta de su existencia se encuentra en el amor, la sociedad le ha asignado el matrimonio como único destino y, a través de su código moral, le impide la búsqueda del amor fuera de la institución conyugal. En consecuencia, se produce una desarmonía entre las aspiraciones del Ser

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

y el conjunto de valores estipulados por aquella sociedad en la cual transcurre su existencia.

Es interesante notar que Georg Lukács ha desarrollado su teoría de la novela a partir precisamente de este conflicto esencial que él define como una inadecuación entre la interioridad del alma y el mundo externo. A diferencia de la epopeya que se originó en un mundo redondeado y homogéneo en el cual existía una congruencia entre la interioridad del Sujeto y la exterioridad del Mundo u Objeto, la novela, de acuerdo a Lukács, surge dentro del sistema capitalista en el cual los valores son determinados por los objetos de cambio, factor económico que produjo una ruptura y heterogeneidad entre el Yo y el Mundo. A partir de esta premisa teórica, el crítico húngaro afirma: "La novela es la epopeya de una época para la cual no está ya sensiblemente dada la totalidad extensiva de la vida, una época para la cual la inmanencia del sentido a la vida se ha hecho problema pero que, sin embargo, conserva el espíritu que busca totalidad, el temple de totalidad" (p. 323).

En el ámbito múltiple y heterogéneo de la sociedad convencional, el individuo, según Lukács, no encuentra un verdadero sentido para su interioridad y esta situación origina una extrañeza respecto al mundo exterior. Extrañeza que produce, en aquellos que se niegan al conformismo, el impulso de la búsqueda como una respuesta a la problematicidad del Ser y el Objeto. En la novela realista, expresión artística que intenta recapturar la Totalidad perdida, los personajes son individuos problemáticos que buscan, entran en relación con el mundo y son derrotados. No obstante la derrota final, a través de esta búsqueda adquieren un autoconocimiento y logran desenmascarar y desmitificar los falsos valores del mundo obteniendo así una clara conciencia de su problemática en un determinado momento del devenir histórico. Para Lukács, la trayectoria de los personajes novelescos hace, entonces, de la novela "la forma de la aventura, del valor propio de la interioridad; su contenido es la historia del alma que parte para conocerse, que busca las aventuras para ser probada en ella, para hallar, sosteniéndose en ellas, su propia esencialidad" (p. 356).

Lukács, por razones obvias, pues su *Teoría de la novela* se publicó décadas antes, no inscribe en dicha problematicidad el factor genérico que añade una condición subalterna. En los héroes problemáticos de la novela moderna, la búsqueda se da en el enfrentamiento con un Afuera donde, por su identidad genérica, posee el derecho de participar como sujeto en el devenir histórico. Por el contrario, debido a la otredad de la condición de la mujer, dicha búsqueda se realiza en una aventura interior que mutila todo diálogo con ese Afuera y desde una subjetividad que ha perdido toda posibilidad de establecer un modo relacional

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

con su entorno social. Es más, la búsqueda del amor, como única meta de su existencia, reitera la subordinación impuesta por la hegemonía patriarcal, según afirma Simone de Beauvoir:

> Una criatura inesencial es incapaz de sentir el absoluto en el centro de su subjetividad; un ser condenado a la inmanencia nunca podrá encontrar su auto-realización en sus propios actos. Aprisionada en la esfera de lo relativo, destinada a un hombre desde la niñez, habituada a ver en él a un ser superior que ella no puede igualar, la mujer que no ha reprimido su derecho a la humanidad soñará con hacer trascender su ser hacia uno de estos seres superiores, amalgamándose con el sujeto soberano. No existe otra alternativa para ella que perderse en cuerpo y alma en aquel que para ella representa lo absoluto y lo esencial (p. 124).

La protagonista de *La última niebla* está restringida al espacio cerrado del hogar y sin poseer el impulso necesario para romper los límites físicos y existenciales que la sociedad de la época asignaba a la mujer, opta por la pasividad y el ensueño, únicas vías de evasión y transgresión dentro de los esquemas establecidos por el orden burgués. En una situación de dependencia y seguridad ofrecida por el matrimonio, ve la muerte como única opción pues la huida significaría rebelarse contra todo lo establecido. Por esta razón, cuando su frustración ha alcanzado un punto máximo, dice: "No me siento capaz de huir. De huir, ¿cómo, a dónde? La muerte me parece una aventura más accesible que la huida. De morir, sí, me siento capaz" (*Obras*, p. 66). La ambigüedad del encuentro con el amante responde, en esencia, a esta dimensión interior de la aventura; abrumada por el peso de la rutina y el inexorable transcurso de una existencia vacía, la protagonista encuentra su razón de ser en una relación amorosa cuya veracidad objetiva no se resuelve en la novela. Aun si el encuentro hubiese sido real, lo verdaderamente importante es el hecho de que toda su vida posterior se nutre del recuerdo y la ensoñación, actos sublimatorios que no hacen su existencia suficiente o completa.

Según la cosmovisión de la obra, la protagonista es, por esencia, un ente social, un ser que no existe a menos que en ella se dé la realidad externa representada por sus relaciones con los seres de carne y hueso que la rodean, realidad que está inserta en el devenir histórico. La verdadera problematicidad surge, por lo tanto, en el momento en que ella toma conciencia de la inutilidad de su elección escapista e inauténtica. La muerte, que en la juventud parecía una salida, ahora en la vejez, le parece repugnante, sin sentido y sólo le queda la opción de cumplir con las frivolidades del existir convencional. Sin embargo, esta elección, comparada con aquella que la condujo al matrimonio, está teñida por una profundidad

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

y conocimiento adquiridos en una trayectoria interior que puso de manifiesto la verdadera conflictividad entre el impulso de su ser y las convenciones sociales. Al respecto, M. Ian Adams comenta: "Esta aceptación constituye, por supuesto, un cambio total. La narradora ya no se encuentra en un estado de alienación con respecto a su realidad cotidiana y ha abandonado el mundo de la fantasía. En un grado menor que antes, su ser permanece escindido entre los deseos insatisfechos y el conocimiento de que en el tipo de existencia que ella ahora ha aceptado, sus sueños no podrán convertirse en realidad. El resto de su vida transcurrirá en la infelicidad producida por esta toma de conciencia de la ruptura entre el sueño y la realidad" (p. 33).

Por lo tanto, la protagonista, después de su anagnórisis, alcanza una madura comprensión de la heterogeneidad entre el Ser y el Objeto producida por los valores de una sociedad que conducía a la mujer a una existencia estática simbolizada por la niebla, la cual, al final de la novela, presta al mundo un carácter de inmovilidad definitiva.

EL DISEÑO DE LA ANTÍTESIS POÉTICA

El conflicto básico que surge de la incongruencia entre los deseos de la protagonista y los valores convencionales de la sociedad patriarcal, se plasma en *La última niebla* a través de un artístico y elaborado sistema de imágenes y motivos contrastantes que expresan la dualidad entre el Ser y el Mundo. Las oposiciones entre la muerte simbolizada por la niebla y la pasión representada por Regina, entre el espacio cerrado de la casa y el espacio abierto de la naturaleza, entre la luz y la oscuridad, el frío y el fuego, el silencio y la sonoridad vital, adquieren en el texto resonancias poéticas que explican, en gran parte, esta cualidad que la crítica ha destacado en forma unánime. Llama la atención, sin embargo, que hasta ahora sólo se hayan comentado algunos de estos elementos estructurantes de una manera parcial, sin aludir al conjunto total y coherente que crea un diseño de lenguaje lírico. Como se demostrará en este análisis, el sistema de oposiciones y su elaboración poética constituye uno de sus aspectos más relevantes.

Una vez presentada la noche de bodas como preludio a la situación conflictiva, se dan en la novela dos momentos claves que representan el dilema en el cual entrará la protagonista. Inmediatamente después del despertar en el lecho vacío de su primera noche de casada, la vemos contemplando a una joven muerta que yace en un féretro blanco. En esta escena se destacan la inmovilidad, el silencio, la opresión de los espacios cerrados del ataúd y de la casa, la oscuridad de los trajes enlutados y la rigidez de las flores artificiales. La muchacha misma se

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

describe con imágenes que sugieren la vitalidad tronchada. Se nos dice: "Veo un rostro descolorido, sin ni un toque de sombra en los anchos párpados cerrados. Un rostro vacío de todo sentimiento" (*Obras*, p. 42). Esta primera experiencia de la muerte produce en la protagonista una sensación de miedo y horror que la induce a internarse en el bosque, símbolo de la naturaleza vital.[20] Sin embargo, afuera ha descendido la niebla que enmudece el paisaje y lo cerca dándole cualidad de espacio cerrado y estático.

En esta primera instancia, el *leitmotiv* de la niebla simboliza la muerte de lo que es, en esencia, vital: la juventud de la muchacha y la fertilidad de la naturaleza. Por esta razón, la protagonista asocia la inmovilidad de la joven muerta con aquella del bosque invadido por la niebla. Dice: "Tengo miedo. En aquella inmovilidad y también en la de esa muerta estirada allá arriba, hay como un peligro oculto. Y porque me ataca por vez primera, reacciono violentamente contra el asalto de la niebla" (*Obras*, p. 59).

Ante la muerte que significa la anulación de la existencia, la protagonista exclama: "Yo existo, yo existo. ¡Y soy bella y feliz! Sí. ¡Feliz! ¡La felicidad no es más que tener un cuerpo joven y esbelto y ágil!" (*Obras*, p. 59). Esta reacción no sólo implica la reafirmación del ser en la vitalidad de su cuerpo, sino que, más importante aún, la protagonista ve en el atractivo físico y la juventud la posibilidad futura de ser amada y alcanzar así la realización para su existencia.

Invadida por una sensación de malestar y miedo antes desconocida, emprende el regreso a su casa y allí descubre accidentalmente a Regina en brazos de su amante. Regina, personaje que plasma el tema central de la mujer infiel, se caracteriza con rasgos que significativamente contrastan con la muerte y la vitalidad tronchada. Su rostro posee una palidez que, a diferencia de aquella de la joven muerta, denota intensidad de vida. De ella se desprende un calor que pone en relieve una "pasión desatada, casi impúdica" (*Obras*, p. 61) y su cabellera suelta sugiere la fertilidad y la fuerza vital (Cirlot, p. 119, de Vries, pp. 231-234). Es más, dentro del contexto de la obra bombaliana, la cabellera de Regina simboliza "la esencia de lo femenino" en un vínculo que une a la mujer a las fuerzas primordiales de la naturaleza. Si bien este esencialismo nos resulta ahora anacrónico, es importante mencionar que coincide con el esencialismo en los discursos e imaginarios culturales de la época. Regina entonces representa,

[20] María Luisa Bombal ha dicho: "La joven muerta no tiene nada que ver con la primera esposa de Daniel, es importante porque, por primera vez, mi protagonista ve una persona muerta, conoce la muerte... y así, la niebla también la ataca por primera vez" (*Obras*, p. 343).

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

para la protagonista, el Ser femenino que transgrede, a través del adulterio, el Deber-Ser impuesto por el régimen patriarcal.

Si bien en el repertorio simbólico de occidente la cabellera de la mujer se ha asociado con la naturaleza, María Luisa Bombal extiende esta noción –ya no desde una perspectiva androcéntrica– en una apropiación que la une a todo lo cósmico.[21]

Aquella inquietud que había empezado a delinearse en su fuero interno adquiere verdaderos contornos al descubrir en la vida de Regina la pasión, aquello que a ella le está vedado en su matrimonio sin amor. El amante de Regina realza aún más la vitalidad, el calor y la sensualidad de todo lo natural. De él se desprende "un olor a avellanas y a sudor de hombre limpio y fuerte" (*Obras*, p. 64). La torcaza caliente y sangrante que este coloca en su regazo denota simultáneamente la sensualidad y la muerte subrayando la esencia del conflicto.

Las imágenes de la joven muerta y Regina encarnan la oposición Vida-Muerte y simbolizan dos posibles caminos en la existencia de la protagonista: la conformación social en el matrimonio (muerte en vida) y el amor ilícito (satisfacción del instinto vital). Esta oposición se manifiesta en el siguiente pasaje: "La niebla se estrecha, cada día más, contra la casa. Ya hizo desaparecer las araucarias cuyas ramas golpeaban la balaustrada de la terraza. Anoche soñé que, por entre las rendijas de las puertas y ventanas, se infiltraba lentamente en la casa, en mi cuarto, y esfumaba el color de las paredes, los contornos de los muebles y se entrelazaba a mis cabellos, y se me adhería al cuerpo y lo deshacía todo, todo... sólo, en medio del desastre, quedaba intacto el rostro de Regina, con su mirada de fuego y sus labios llenos de secretos" (*Obras*, p. 64). La imagen de la niebla invadiendo la casa simboliza el temor de caer en el vacío de la frustración amorosa que la conducirá a la nada, a la aniquilación total de su existencia. El hecho de que Regina, mujer que se ha atrevido a ir contra las sanciones morales impuestas a la infidelidad, permanezca intacta, indica el triunfo de la pasión y la vitalidad sobre un orden social que troncha en la mujer sus fuerzas instintivas y reprime su sexualidad.

Es interesante notar que la oposición Vida-Muerte se elaboran, en estas dos escenas claves, a través de un conjunto de imágenes que van adquiriendo una alta carga simbólica que, a su vez, refuerza y amplía el significado de la niebla,

[21] La autora señala: "La mujer no es más que una prolongación de la naturaleza, de todo lo cósmico y primordial. Mis personajes femeninos poseen una larga cabellera porque yo siempre he pensado que el cabello, como las enredaderas, las une a la naturaleza. Por eso, mi María Griselda hunde su cabellera en el río y, en mi cuento 'Trenzas', las raíces del bosque y la cabellera de la hermana en la ciudad poseen las mismas raíces" (*Obras*, p. 344).

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

leitmotiv estructurante de la novela. En primer lugar, se destaca la oposición entre la luz y la oscuridad. Como notábamos anteriormente, en el incidente de la muchacha muerta predomina la oscuridad de los trajes enlutados, oscuridad que recurre en el bosque bajo la acción de la niebla que convierte los árboles en siluetas borrosas. Después de ver a Regina con su amante, la heroína sube a su cuarto y desata su cabello aprisionado en una apretada trenza la cual simboliza la represión de lo instintivo pasional en la institución del matrimonio. Contempla su cabellera y recuerda que, antes de casarse, esta brillaba de manera fulgurante: "Me miro atentamente y compruebo angustiada que mis cabellos han perdido ese leve tinte rojo que les comunicaba un extraño fulgor cuando sacudía la cabeza. Mis cabellos se han oscurecido. Van a oscurecerse cada día más. Y antes que pierdan su brillo y su violencia, no habrá nadie que diga que tengo el pelo lindo" (*Obras*, p. 60).

En este pasaje, la oscuridad de los cabellos sugiere la no sublimación de las fuerzas instintivas representadas por el tinte rojo, símbolo de la pasión, y por la luz. Esta oposición se hace aún más significativa cuando la protagonista, al notar las miradas de deseo con las cuales el amante envuelve a Regina, se aleja hacia el bosque y allí repentinamente surge un rayo de sol que rasga la oscuridad de la niebla, símbolo de la muerte y la aniquilación de lo vital. La escena se describe de la siguiente manera: "Me interno en la bruma y de pronto un rayo de sol se enciende al través, prestando una dorada claridad de gruta al bosque en que me encuentro; hurga la tierra, desprende de ella aromas profundos y mojados" (*Obras*, p. 61). En el contexto del simbolismo tradicional, el advenimiento del rayo de sol representa el triunfo de la fuerza creativa y la plenitud vital sobre la muerte y la insatisfacción espiritual.[22] La luz del sol, símbolo del principio masculino y procreador, penetra en lo primordial femenino, la tierra, y subraya la vitalidad de las fuerzas primarias.[23] En este ambiente de verdadera comunión entre los elementos naturales, la protagonista deja afluir un erotismo reprimido, se desnuda para recibir el fulgor del sol en su propio cuerpo y se sumerge en las aguas del estanque que subliman el Deseo no consumado.

El encuentro con el amante expresa precisamente este triunfo de lo luminoso y vital sobre la oscuridad de la noche y la niebla, sobre la muerte e insatisfacción

[22] Ad de Vries atribuye a la luz la connotación tradicional de energía cósmica, fuerza creativa y principio masculino procreador; la oscuridad, por el contrario, conlleva el significado de muerte e insatisfacción espiritual (pp. 129 y 297).

[23] Hernán Vidal observa: "A la asociación de lo femenino con elementos de la naturaleza se une el símbolo masculino del sol. Este penetra la bruma y la tierra como si fueran carne de mujer para despertar sus fragancias y humedades" (pp. 91-92).

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

del instinto y la pasión. Bajo la luz blanca de un farol que tenuemente rompe la oscuridad circundante, surge el amante en el cual se destacan sus pupilas luminosas. Del mismo modo, en la completa oscuridad de la casa misteriosa, de pronto se ilumina el cuarto donde tomará lugar el encuentro sexual. Su luz y calor vencen las fuerzas negativas de la oscuridad, razón por la cual la protagonista afirma: "La noche y la neblina pueden aletear en vano contra los vidrios de la ventana; no conseguirán infiltrar en este cuarto un solo átomo de muerte" (*Obras*, p. 67). Es más, cuando el amante se acerca a ella, se lo describe con "un vello castaño, al cual se prende la luz de la lámpara (y), lo envuelve de pies a cabeza en una aureola de claridad" (*Obras*, p. 68). Es esta luminosidad la que perdura en el recuerdo de la protagonista quien posteriormente vislumbrará los ojos del amante como dos estrellas entre las brasas de la chimenea. "Me gusta sentarme junto al fuego y recogerme para buscar entre las brasas los ojos claros de mi amante. Bruscamente, despuntan como dos estrellas y yo permanezco entonces largo rato sumida en esa luz" (*Obras*, p. 72).

La luz está íntimamente relacionada con el calor y el fuego, elementos que contrastan con el frío para reforzar, de una manera poética, la oposición del conflicto básico de la protagonista. Tradicionalmente, el frío connota el silencio, la muerte y la ausencia del amor, referentes simbólicos que se oponen al principio de la vida, la fertilidad y la pasión representadas por el fuego, elemento primordial asociado con el sol (de Vries, pp. 107 y 187-188) Es importante notar que el fuego ha sido, por excelencia, el símbolo de lo erótico e instintivo, razón por la cual Sigmund Freud lo atribuía a la pasión, mientras que Gastón Bachelard, en *El psicoanálisis del fuego,* lo destaca como un elemento sexualizado (pp. 75-105).

Como ha observado Saúl Sosnowski, en *La última niebla* se dan más de treinta instancias en que implícita o explícitamente se alude al fuego como tal o en sentido figurativo y metafórico (p. 374). Si bien todas estas instancias no siguen un esquema fijo, es importante señalar que su función es altamente significativa dentro de la oposición del frío y el calor. En primer término, el frío que circunda la noche de bodas en inhóspitas habitaciones prefigura, por medio de signos de sugestión, la frialdad de las relaciones matrimoniales. El egoísmo y la ausencia del amor se expresan en la atmósfera de desolación creada por la confluencia de signos tales como el vendaval de la noche anterior, las rendijas de los techos por donde penetra el agua y el frío, el escalofrío de Daniel, las habitaciones heladas, la vieja manta de vicuña que cubre a la protagonista y las rachas de lluvia que azotan la casa. La niebla misma sólo se produce en las estaciones del invierno y del otoño, en consecuencia, aparte de la oscuridad, su presencia también infunde esta cualidad a los espacios que invade. Simbólicamente, aquel soplo estremecedor

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

que asalta a la protagonista después de contemplar a la joven muerta se transforma en fuego al notar la mirada de pasión del amante de Regina. De la misma manera como en el sueño, la mirada de fuego de Regina permanece invulnerable en la niebla que lo destruye todo, el amante encontrado en medio de la oscuridad posee un "envolvente calor" (*Obras*, p. 67) que vence las fuerzas negativas de la niebla. Asimismo, el cuarto al cual la conduce su mano tibia desprende un calor e intimidad que contrastan con el frío de la habitación de su noche de bodas y las calles de la ciudad. Es más, parte de la sensualidad predominante en la escena del encuentro amoroso se logra por medio de la imagen de "una ola hirviente" (*Obras*, p. 70) en la cual se conjuga lo dinámico natural con el ardor pasional. El acto sexual se describe de la siguiente manera: "Su cuerpo me cubre como una grande ola hirviente, me acaricia, me quema, me penetra, me envuelve, me arrastra desfallecida" (*Obras*, p. 70). La existencia de la protagonista, que posteriormente se nutre del recuerdo, es descrita de manera figurativa como una larga noche vivida al calor de otro hombre.

En este punto conviene aclarar que la imagen del calor cambia sutilmente de significado en aquellas escenas de pasión entre la protagonista y Daniel durante un verano. Estas relaciones definidas como "un feroz abrazo, hecho de tedio, perversidad y tristeza" (*Obras*, p. 79) no corresponden a la pasión del amor sino, más bien, a una satisfacción puramente corporal de los instintos. En este sentido, el calor exacerbado representaría la libido.

Una de las elaboraciones más originales de la novela se da en la oposición entre el silencio, símbolo de la muerte, y los sonidos que representan la vitalidad. El rostro de la joven muerta sugiere a la protagonista el silencio, elemento que adquiere resonancias importantes por medio de la reiteración ("Silencio, un gran silencio, un silencio de años, de siglos, un silencio aterrador que empieza a crecer en el cuarto y dentro de mi cabeza". *Obras*, p. 58). Las connotaciones simbólicas se hacen evidentes en el próximo pasaje en el cual la protagonista se enfrenta con el silencio del bosque invadido por la niebla y la muerte y descrito de la siguiente manera: "Atravieso corriendo el jardín, abro la verja. Pero, afuera, una sutil neblina ha diluido el paisaje y el silencio es aún más inmenso. Desciendo la pequeña colina sobre la cual la casa está aislada entre cipreses, como una tumba, y me voy bosque traviesa, pisando firme y fuerte, para despertar un eco. Sin embargo, todo continúa mudo y mi pie arrastra hojas caídas que no crujen porque están húmedas y como en descomposición" (*Obras*, p. 59).

El deseo de "despertar un eco" que rompa el silencio y la inmovilidad responde a una reafirmación de la vida frente a la muerte que ha detenido el flujo vital en la joven muerta y en la naturaleza; las hojas caídas y silenciosas,

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

imagen recurrente en la novela cuya acción transcurre predominantemente en la frialdad del otoño, simbolizan el tronchamiento de lo que fue vida y ahora yace en descomposición. De manera significativa, Regina rompe el silencio casi omnipresente de la casa cuando abre el abandonado piano del salón. La descripción de esta escena contrasta con aquella en el bosque. Se dice: "La casa resuena y queda vibrando durante un pequeño intervalo del acorde que dos manos han arrancado al viejo piano del salón. Luego, un nocturno empieza a desgranarse en un centenar de notas que van doblando y multiplicándose (...) Regina está tocando de memoria. A su juego, confuso e incierto, presta unidad y relieve una especie de pasión desatada e impúdica" (*Obras*, pp. 60-61). Frente a la cualidad estática y silenciosa de un paisaje que permanece mudo bajo la niebla, aquí la elección de verbos activos tales como "resonar", "vibrar", "desgranarse" y "multiplicarse" transmiten la dinamicidad del sonido que representa el principio de la vida y el mundo, el origen de todo lo creado.[24]

Esta connotación simbólica de la sonoridad se hace aún más explícita en la escena con el amante. En el silencio y oscuridad de la casa, los pasos de ambos resuenan quebrando la inmovilidad de la muerte de la misma manera que el calor y la luz. La protagonista al abrazarlo busca en él ese sonido vital, dice: "Lo abrazo fuertemente y con todos mis sentidos escucho. Escucho nacer, volar y recaer un soplo; escucho el estallido que el corazón repite incansablemente en las entrañas y extiende en ondas por todo el cuerpo, transformando cada célula en un eco sonoro. Lo estrecho, lo estrecho siempre con más afán; siento correr la sangre dentro de sus venas y siento trepidar la fuerza que se agazapa dentro de sus músculos; siento agitarse la burbuja de un suspiro. Entre mis brazos, toda una vida física, con su fragilidad y su misterio, bulle y se precipita" (*Obras*, p. 69).

La respiración y los latidos del corazón, fuentes primordiales de la vida física, se presentan por medio de las imágenes "eco sonoro" y "ondas" cuyo movimiento y sonoridad recogen el ritmo inagotable de lo vivo, cualidades reiteradas por la elección y agrupación de los siguientes verbos: "nacer, volar, recaer", "repetir, extender", "correr, trepidar" y "bullir, precipitarse".

Finalmente, en la elaboración antitética que sustenta el conflicto básico, se debe destacar la oposición de los espacios de la casa y de la naturaleza. El espacio

[24] Juan-Eduardo Cirlot se refiere al sonido de la siguiente manera: "En la India, el sonido de la flauta de Krishna es lo que hace nacer el mundo mágicamente. Con el mismo significado llevan liras las diosas maternales prehelénicas. Hay otras doctrinas tradicionales que consideran el sonido como la primera cosa creada que dio origen a las cosas, comenzando por la luz o por el aire y el fuego" (p. 432).

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

cerrado de la casa representa el mundo de las convenciones y, ya en el principio de la novela, se presenta como un lugar inhóspito y frío que encierra el silencio y la muerte. En ella se desarrolla lo rutinario e intrascendente, un conjunto de actos vacíos que la protagonista describe de la siguiente manera: "Mañana volveremos al campo. Pasado mañana iré a oír misa al pueblo, con mi suegra. Luego, durante el almuerzo, Daniel nos hablará de los trabajos de la hacienda. En seguida visitaré el invernáculo, la pajarera, el huerto. Antes de cenar, dormitaré junto a la chimenea o leeré los periódicos locales. Después de comer me divertiré en provocar pequeñas catástrofes dentro del fuego, removiendo desatinadamente las brasas. A mi alrededor, un silencio indicará muy pronto que se ha agotado todo tema de conversación y Daniel ajustará ruidosamente las barras contra las puertas. Luego nos iremos a dormir. Y pasado mañana será lo mismo, y dentro de un año, y dentro de diez..." (*Obras*, p. 66).

La casa, como representación del espacio regido por la estructura patriarcal, obliga a una existencia convencional bajo la cual se esconden anhelos e instintos que sólo encuentran expresión en el ámbito natural donde aún perdura la vitalidad. Por esta razón, el sofocamiento y angustia producidos por el espacio cerrado de la casa encuentran alivio en los elementos naturales y libres. Es significativo contrastar la esterilidad de la vida convencional que toma lugar en la casa con el erotismo y vitalidad de aquellos momentos en que la protagonista está en contacto con la naturaleza. Así, después de observar la pasión de Regina y su amante, la protagonista sale al bosque invadido por un rayo de sol que, como comentábamos anteriormente, la incita a desnudarse y dar libre curso a su sexualidad reprimida.

La sensualidad de esta escena reside en las sensaciones de la piel y apunta hacia la sublimación de lo erótico y el retorno a una vitalidad tronchada en la institución del matrimonio. Este fenómeno de sustitución o transferencia de lo no satisfecho en el ámbito natural ha sido notado por Arthur A. Natella quien afirma: "(la protagonista) encuentra en las sensaciones físicas del mundo circundante tanto táctiles como visuales, un subtítulo del verdadero amor humano. Pero en otro nivel, este deseo conlleva el deseo de la fusión cósmica con la naturaleza..." (p. 139).

Esta unión con las fuerzas primordiales del cosmos es un elemento recurrente en la narrativa de María Luisa Bombal y pone de manifiesto su visión de la mujer como una prolongación de la naturaleza. En *La última niebla*, este concepto se plasma principalmente por el tema del árbol y el agua. En los momentos en que la protagonista se ve amenazada por la muerte y la consecuente aniquilación de la existencia, huye de la casa y se apoya contra un árbol buscando una

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

reafirmación de la vida. Mircea Eliade ha demostrado que el árbol representa la vida inagotable del cosmos en los procesos de crecimiento, proliferación, generación y regeneración (*Patterns*, pp. 265-326). Este proceso cósmico de infinita regeneración y vida está también presente en la connotación arquetípica del agua, uno de los cuatro elementos primordiales del universo y fuente de la fecundidad (Cirlot, pp. 62-64).

En los textos de María Luisa Bombal se destaca el espacio cerrado de la casa como un símbolo de la regulación social que anula la naturaleza misma de la condición femenina en sus proyecciones inconscientes y como fuerza vital integrante de lo cósmico y primordial. La búsqueda infructuosa del amante entre los árboles del bosque, el misterioso y fantasmal reencuentro a la orilla del estanque, el anhelo de la protagonista de que se dejen crecer los jardines en forma silvestre salvándolos así de las fuerzas modificadoras del *Homo Faber*, dan expresión a la vitalidad y libertad de lo instintivo que, finalmente, será derrotado por las fuerzas sociales de la convención. Simbólicamente, el hecho de que a Regina le corten el pelo y su cabellera se transforme en "mechones muy lacios, y como impregnados de sudor" (*Obras*, p. 92), luego de su intento de suicidio y el consecuente escándalo al conocerse sus aventuras amorosas ilícitas, representa el castigo de la sociedad y la castración de la fertilidad y el impulso vital.[25] Este acto en la historia paralela de Regina prefigura la mutilación de la protagonista que no tiene otra alternativa que seguir a Daniel, "para cumplir con una infinidad de frivolidades amenas; para llorar por costumbre y sonreír por deber. Lo sigo para vivir correctamente, para morir correctamente, algún día" (*Obras*, p. 95). De esta manera, es derrotada por el sistema patriarcal que ha tronchado tanto sus impulsos vitales como el vínculo que une a la mujer a todo lo primordial.

Este conjunto de oposiciones subraya y refuerza el significado del *leitmotiv* estructurante de la niebla que, en su inmovilidad definitiva, funciona como símbolo del desenlace clausurador. La imagen final de la niebla que pone fin a la trayectoria de la protagonista adquiere un significativo espesor a través de sus dimensiones simbólicas de oscuridad, silencio, frío y hermeticidad subrayando el desenlace trágico de una existencia condenada irrevocablemente a una muerte en vida, bajo un régimen patriarcal que mutiló su existencia.

[25] Tradicionalmente, el cabello largo ha sido símbolo de la fertilidad y de los instintos. El acto de cortar los cabellos a una mujer, aparte de connotar la castración de la fertilidad, lleva el significado de un castigo o sanción social (Ad de Vries, op. cit., pp. 231-234).

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

EL PODER SUBVERSIVO DEL CUERPO Y LA SEXUALIDAD

Las oposiciones anteriormente comentadas resultan también un recurso estratégico para abstraer y poner a nivel de lo cósmico y trascendental, la sexualidad y el cuerpo en una época en la cual a la mujer burguesa se le imponía la castidad. Razón por la cual en el imaginario hegemónico, su sexualidad era un espacio en blanco.

En nuestra tradición cultural de carácter falogocéntrico, la sexualidad femenina ha sido generalmente analizada y representada a partir de parámetros masculinos que la distorsionan y anulan. Luce Irigaray en *Ce sexe qui n'en est pas un* hace un cuestionamiento de estos sistemas de representación para demostrar cómo el método cognoscitivo de identificar a partir de la unidad y de la cifra individualizadora ha originado la omisión representacional del placer sexual femenino que, en su multiplicidad y fluidez, escapa a los procedimientos categorizadores dominantes. En contraposición al órgano sexual masculino favorecido por una economía escópica donde sólo existe lo visible, la vagina se concibe como la imagen opuesta, como el negativo de lo morfológicamente designable, un espacio borrado que en las estatuas griegas se suplanta por una forma lisa y cerrada y que, en la teoría freudiana, asume los significados de la carencia, la atrofia y la castración.

En el ámbito específico de la representación literaria, la sexualidad femenina ha sido un elemento que resulta de un proceso de apropiación masculina en el cual dicha sexualidad, en calidad de Otro, se modifica en el imaginario androcéntrico para transformarse en símbolo trascendente deviniendo concretamente en el signo positivo de la clausura (*virgo intacta*) o la apertura procreadora de los orígenes (matriz) que, en su versión negativa, se convierte en signo de la devoración (*vagina dentata*). Oposición semántica que, al estar anclada en la alteridad, resulta ser un recurso más del sujeto masculino para afianzar su propia identidad.

No obstante las escritoras latinoamericanas de generaciones anteriores intentaron representar a la mujer desde una perspectiva interior, el predominio de una intertextualidad masculina y los procedimientos del pudor y la censura en el discurso socialmente atribuido a la mujer produjeron una proliferación de silencios y automutilaciones que impusieron en el cuerpo femenino los espacios en blanco del tabú y lo innombrable. Por lo tanto, la sexualidad femenina fue una ausencia reemplazada por una retórica sentimental donde el amor romántico o el amor maternal funcionaban como núcleos discursivos.

Esta representación de una femineidad carente de placer sexual coincide con los modelos convencionales que la sociedad latinoamericana impuso a la mujer utilizando la imagen consagrada de la Virgen María, tanto en su dimensión de

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

Aeiparthenos (por siempre virgen) como en sus aspectos trágicos de *Mater Dolorosa*. En *Ifigenia* (1924), de Teresa de la Parra, por primera vez el personaje femenino en la narrativa de mujeres latinoamericanas empieza a sexualizarse a través de ciertos márgenes que hacen del maquillaje, la ropa y el proceso mismo de la escritura, fuentes de sensualidad que amplían y complejizan las profusas imágenes de la mujer en la producción textual masculina. Sin embargo, esta sensualidad no revierte al acto sexual, aún un espacio en blanco que reitera vacíos en un imaginario androcéntrico que sólo se permitía atribuir la sexualidad a sus personajes femeninos de sectores populares y no a la mujer burguesa.

La última niebla es la primera novela hispanoamericana que inscribe el Deseo sexual de la mujer burguesa produciendo, así, una inscripción inédita de la experiencia del orgasmo desde una perspectiva femenina. La autora, al incorporar en su modelización de la femineidad impulsos sexuales que corresponden a la vivencia de lo insaciable, según estudios sexológicos recientes, subvierte los valores de la hegemonía patriarcal instituyendo el Desear a nivel libidinal, como un elemento primordial en la subjetividad femenina. Sin embargo, esta inserción de un discurso de la sexualidad que contradice los códigos convencionales, tanto a nivel del texto literario como de las regulaciones morales, se origina en *La última niebla* en la zona contradictoria de la ideología misma de la autora quien, simultáneamente, oscila entre la claudicación y la disidencia con respecto a la noción androcéntrica de "lo femenino". De esta manera, el texto se construye a partir del entrecruzamiento, en una posición no-disyuntiva y yuxtapuesta de "el amar" y "el desear", "el corazón" y "los sentidos" ("Será lo mismo hasta que la vejez me arrebate todo derecho a amar y desear y hasta que mi cuerpo se marchite y mi cara se aje y tenga vergüenza de mostrarme sin artificios a la luz del sol". *Obras*, p. 66. "Grito ¡Te quiero! ¡Te deseo!, para que llegue hasta su escondrijo la voz de mi corazón y de mis sentidos". *Obras*, p. 76).

En una escritura donde se inserta una ambivalencia ideológica, el Deseo y la sexualidad se presentan en la novela en una relación dialógica y complementaria con una retórica sentimental teñida de imágenes poéticas y eufemismos que corresponden a la representación convencional y folletinesca del amor.

Sin embargo, si se analiza el relato en sus instancias cardinales, es evidente que es el Deseo situado en el cuerpo y no el amor sentimental en su espacio metonímico del corazón, el que configura la trayectoria de la protagonista. En la fusión contradictoria y complementaria del Amar y el Desear, la categoría del Deseo es el impulso que se contrapone al cumplimiento del Orden simbolizado por el matrimonio. Y, a nivel del discurso, el eje del Deseo asume los signos de una corporalidad que contradice los signos metafóricos del relato sentimental.

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

Así, en los inicios de esta historia de una insatisfacción sexual y existencial, "el surco vacío del lecho" (*Obras*, p. 58) constituye el primer signo de la sexualidad femenina que se desliza subversivamente por debajo de las coordenadas socioculturales que imponen a la mujer la clausura del placer. El surco vacío en el lecho matrimonial es la huella de la ausencia de la sexualidad institucionalizada, marca que se prolonga físicamente en la turbia inquietud, en el silencio, en la niebla, en la joven muerta y en el soplo frío de aquel pájaro de "alas color de otoño" (*Obras*, 59) que simbolizan la negación del placer y, por ende, la amenaza de la anulación de la existencia. Razón por la cual es precisamente la corporalidad la que se designa como centro y sitio ontológico cuando la protagonista exclama, después de huir del cuarto que aloja las coronas de la muerte: "¡Yo existo, yo existo... y soy bella y feliz! Sí, ¡feliz!, la felicidad no es más que tener un cuerpo joven y esbelto y ágil" (*Obras*, p. 59).

En esta primera etapa del Deseo, la subjetividad femenina sólo intuye una ausencia y un anhelo. Como agente mediadora, será Regina quien le proveerá una toma de conciencia del impulso libidinal designado, de manera significativa, por la cabellera frondosa de Regina prendida a los botones de la chaqueta de su amante y que, en la imagen especular de la protagonista, asume la imagen castrante del cabello sin fulgor y atado en una apretada trenza. La dimensión tangible del cuerpo se reitera en las notas del piano tocado por Regina, los rayos del sol desprendiendo de la tierra aromas húmedos y el árbol como signo de lo masculino. ("Cierro los ojos y me abandono contra un árbol. ¡Oh, echar los brazos alrededor de un cuerpo ardiente y rodar con él, enlazada, por una pendiente sin fin!", *Obras*, p. 61).

Y es asimismo Regina, como poseedora del placer, la que promueve el descubrimiento del propio cuerpo a través de una inmersión en el agua del estanque que acaricia y enlaza a la protagonista a una nueva identidad que se nutre de lo sensual. Al respecto, Ricardo Gutiérrez Mouat ha señalado: "Regina le entrega a la narradora, en suma, la posibilidad de significarse, y le entrega un lugar para fundar la significación: el cuerpo, no sólo origen de un sentido sino también posibilidad de transgresión, de apertura de un sistema social que le confiere a la mujer un valor insignificante" (p. 105).

Si en el nivel objetivo de la realidad representada, el encuentro sexual con el amante oscila en la esfera ambigua de lo real, lo soñado y lo ensoñado, en el sitio complejo de la subjetividad este marca, junto con la vivencia del orgasmo, un cambio de carácter ontológico. El conocimiento del placer instaura una apertura al Ser en la cual el cuerpo se constituye como fuente y origen. ("Anudo mis brazos tras la nuca, trenzo y destrenzo las piernas y cada gesto trae consigo un

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

placer intenso y completo, como si, por fin, tuvieran razón de ser mis brazos y mi cuello y mis piernas". *Obras*, p. 68) Y el placer corporal es también el resorte que desata la imaginación y la escritura, como única alternativa significante en una circunstancia histórica que limitaba la sexualidad de la mujer exclusivamente a la reproducción biológica.

La aventura de la protagonista, en los márgenes de un sistema que hace de lo real y lo imaginado categorías disyuntivas, se continúa y amplía a partir de una subjetividad que escapa a las sanciones de lo convencional construyendo un detallado relato del adulterio que si bien resulta lícito para el código moral por estar en la zona de lo dudoso, no pierde su valor transgresivo en el plano vivencial de esta subjetividad que difumina los límites positivistas impuestos a la realidad. En este relato que constituye y da sentido al Yo, se entrelazan y yuxtaponen lo Imaginario (fluctuación asistémica) y el Orden Simbólico (régimen patriarcal): un discurso de la sexualidad que transgrede y un discurso sentimental que refuerza el espacio borrado de la sexualidad femenina. Por consiguiente, a la ambigüedad de lo real y lo ensoñado, se opone el flujo ambivalente de una subjetividad que, anclada en el Orden, es también poseedora de impulsos transgresivos.

La duda con respecto al encuentro sexual es, en la novela, sólo un preámbulo de la corporalidad vencida por el tiempo. El cuerpo envejecido origina la muerte del Deseo y la muerte de la Imaginación, razón por la cual el suicidio parece un acto grotesco. ("Me asalta la visión de mi cuerpo desnudo, y extendido sobre una mesa de la Morgue. Carnes mustias y pegadas a un estrecho esqueleto, un vientre sumido entre las caderas... El suicidio de una mujer casi vieja, qué cosa repugnante e inútil". *Obras*, p. 94) Aquí, el cuerpo se transforma en el eje que une el discurso sentimental con el discurso de la sexualidad, ya que el cuerpo marchito ya no es apto para desear ni tampoco para morir como heroína romántica. Esta muerte del Deseo y del Amor conlleva la claudicación irrevocable al Orden, la niebla (ausencia de ambos), en su inmovilidad definitiva, simboliza así la aniquilación del Ser por el Deber-Ser.

Pero aparte de la función de la sexualidad femenina como matriz significante, es interesante observar que María Luisa Bombal en *La última niebla* expresa también una visión marginal de esta al subvertir las construcciones culturales de carácter falogocéntrico. Como demuestra Rosalind Coward, la proliferación de discursos acerca de la sexualidad ha agrupado a los seres humanos de acuerdo a diferencias anatómicas y biológicas que definen el sexo como un acto entre hombre y mujer que va dirigido a un propósito de placer y reproducción. Por consiguiente, el acto sexual se reduce, en esencia, a la penetración fálica y vaginal omitiendo el placer como acto solitario, narcisístico u homosexual, tipos de placer

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

que se relegan al ámbito de lo pecaminoso y enfermo, regulados y teorizados, como demuestra Michel Foucault, por el discurso clínico, el discurso legal y el discurso pedagógico.

Transgrediendo este concepto propiciado por una estructura de poder que tiene como base el núcleo familiar, María Luisa Bombal inscribe la actividad sexual y la satisfacción libidinal como experiencias en las cuales, de manera subversiva, se omite la penetración fálica como meta y núcleo de la experiencia sexual. De este modo, en el encuentro con el amante, la penetración fálica se desplaza al orgasmo femenino ("dulce cansancio infligido por la preciosa carga que pesa entre mis muslos". *Obras*, p. 69) mientras en las relaciones sexuales con Daniel, el verdadero placer se da en el rito de la lluvia y el beber ("¿Qué me importaba su abrazo? Después venía el hecho, convertido ya en infalible rito, de darme de beber, después era el gran descanso en el amplio lecho". *Obras*, p. 80).

Si bien se podría argumentar que esta omisión responde a los mecanismos de la autocensura o a los límites de lo concebido en la época como "literario", dentro de todo el contexto de la sexualidad transgresiva en la novela, es evidente que la noción androcéntrica de la penetración fálica como instancia nuclear se contradice para inscribir la noción de una sexualidad femenina múltiple y difusa que se nutre del placer solitario en caminatas por el bosque, de ensoñaciones al lado de la chimenea o en el estanque y de la escritura misma, especialmente en las cartas al amante ("He conocido el perfume de tu hombro y desde ese día soy tuya. Te deseo. Me pasaría la vida, tendida, esperando que vinieras a apretar contra mi cuerpo, tu cuerpo fuerte y conocedor del mío, como si fuera su dueño desde siempre. Me separa de tu abrazo y todo el día me persigue el recuerdo de cuando me suspendo a tu cuello y suspiro sobre tu boca". *Obras*, p. 71).

Contradiciendo el concepto de la sexualidad femenina dirigida únicamente a la reproducción biológica, en *La última niebla* la energía y satisfacción sexual se modelizan como el elemento configurador de un ideologema básico que postula a la mujer como un ser esencialmente ligado a la Naturaleza primordial. Por otra parte, se niega la visión convencional para presentar la actividad sexual normativa dentro de la institución del matrimonio como sinónimo de la infertilidad y la negación de la vida. De manera significativa, en la novela la meta falogocéntrica de la penetración fálica se sustituye por la inmersión.

En una función muy similar a aquella que Hélène Cixous define como el elemento esencial de la economía libidinal femenina, el *leitmotiv* del agua viene a ser el signo de la trascendencia erótica y el placer. Después del encuentro con Regina y la toma de conciencia de la carencia del placer en su existencia, la protagonista se sumerge desnuda en el agua del estanque adquiriendo un conocimiento de su

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

propio cuerpo, el cual, en su contacto con el entorno acuático, se incorpora al espacio cósmico de los orígenes que contrasta con el espacio estéril y regulado de la casa burguesa. Esta escena se presenta de la siguiente manera:

> Entonces me quito las ropas, todas, hasta que mi carne se tiñe del mismo resplandor que flota entre los árboles. Y así, desnuda y dorada, me sumerjo en el estanque.
>
> No me sabía tan blanca y tan hermosa. El agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales. Nunca me atreví antes a mirar mis senos, ahora los miro. Pequeños y redondos, parecen diminutas corolas suspendidas sobre el agua.
>
> Me voy enterrando hasta la rodilla en una espesa arena de terciopelo. Tibias corrientes me acarician y penetran. Como con brazos de seda, las plantas acuáticas me enlazan el torso con sus largas raíces. Me besa la nuca y sube hasta mi frente el aliento fresco del agua (*Obras*, pp. 61-62).

La inmersión en el agua representa una inmersión en la sensualidad, una apertura a los sentidos reprimidos por el régimen patriarcal. El cuerpo desnudo es penetrado por los rayos del sol y las caricias del agua, fusión de sol y agua que, a nivel primordial, corresponde a la conjunción de lo masculino y lo femenino en el eterno ciclo de la regeneración que fluye en sentido circular contraponiéndose a la evolución lineal y teleológica del tiempo histórico construido por el Hacer masculino y civilizador. El cuerpo se reincorpora así a lo cósmico, deja de ser espacio de la regulación para volver a insertarse, a través del placer, en la Naturaleza primigenia.

Dentro de este contexto sígnico, el cuerpo del amante descrito como "una grande ola hirviente" (*Obras*, p. 69) revierte al significado primario del agua como fuerza iniciadora de una experiencia sexual que origina la trascendencia hacia lo primordial. Y, de manera significativa, el enlace sexual con el amante deviene en el descubrimiento de los misterios de la vida física ("Entre mis brazos, toda una vida física, con su fragilidad y su misterio, bulle y se precipita". *Obras*, p. 69).

Por otra parte, el agua de la fuente que fluye en la noche del encuentro con el amante en la plaza prefigura, asimismo, la trascendencia sexual hacia lo primigenio y, en forma simétrica al final de la novela, la fuente despojada de agua marca la pérdida del amante, el término irrevocable de una aventura originada por el Deseo y que, en su calidad subversiva, reinscribió la subjetividad femenina en los márgenes del Orden.

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

Reconociendo, de alguna manera, las limitaciones de una perspectiva masculina y falogocéntrica con respecto a la femineidad, Sigmund Freud se refería a ella como un continente negro y desconocido. Misterio que hasta su muerte trató de descifrar erradamente a partir del parámetro teórico del falo. Así, en su conferencia sobre la femineidad dictada en 1933, Freud insiste en la castración y la envidia del pene como instancias claves en el desarrollo sicológico de la mujer. En ese mismo año, María Luisa Bombal escribía *La última niebla,* en la cual modeliza la femineidad como una condición inserta en dos espacios antagónicos: el espacio convencional de lo Simbólico patriarcal que reprime y relega lo femenino al término devaluado de sus oposiciones binarias, y el espacio transgresor del Deseo que, en su calidad significante, otorga un sentido a la subjetividad de la mujer. Desde los márgenes no-disyuntivos que deconstruyen las bases mismas de todo sistema binario, esta confrontación se realiza, de manera significativa, dentro de una economía libidinal femenina donde prevalece la humedad y la fluidez. La niebla cerrando espacios y cubriendo con una mortaja los impulsos sexuales en su valor constituyente es, por excelencia, el signo que en la novela simboliza el Orden patriarcal; el agua, por otra parte, difumina las categorías falogocéntricas de la disyunción del poseer y ser poseído para reinsertarse, a través del placer, en la armonía cósmica.

Si para Freud el continente negro de la femineidad incitaba a una teorización que constituía, en esencia, un acto de conquista y de dominio, María Luisa Bombal, al hacer de ese "continente negro" una conjunción de Cuerpo, Deseo y Cosmos, postula que la mujer, aunque subyugada por el patriarcado, aún posee las posibilidades reivindicadoras de la insubordinación.

LA AMBIGÜEDAD COMO ELEMENTO DESESTABILIZADOR

La aparición del arte contemporáneo estuvo condicionada ideológicamente por la crisis del pensamiento positivista que concebía al hombre como un ser capaz de aprehender la realidad a partir de esquemas racionales y lógicos. A principios del siglo XX, lo objetivo y tangible pierde validez bajo la influencia de nuevas teorías filosóficas que proponen un diferente concepto de la realidad, ahora definida como un conjunto polivalente cuya esencia misma descansa en lo subjetivo, lo equívoco y lo relativo. La realidad se convierte, por lo tanto, en una esfera ambigua, sujeta a una variedad de interpretaciones y a la incertidumbre e imprecisión producidas por la fluctuación constante entre un significado y otro.

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

La recurrencia de la ambigüedad como elemento característico del arte contemporáneo debe comprenderse en el contexto de esta nueva visión de la realidad. En las artes pictóricas, por ejemplo, se produce una disgregación significativa de los nexos constructivos tradicionales de la figura que anula la correspondencia exacta y fotográfica entre lo representado y los elementos de la realidad concreta abriendo paso a una serie extensa de alternativas en su interpretación.

La ambigüedad se da en diversos niveles del texto literario, desde una unidad morfológica hasta la totalidad expansiva de toda una estructura de lenguaje. Aparte de la imprecisión significativa de un núcleo semántico, la ambigüedad también ocurre en la estructura más extensa de la sintaxis. El asintactismo característico de la literatura de vanguardia consiste básicamente en un abandonar las leyes gramaticales y lógicas del lenguaje para producir bruscas mutaciones que eliminan las correspondencias exactas e inequívocas del discurso. Dichas convenciones sintácticas son reemplazadas por asociaciones subjetivas que crean nuevos nexos imaginativos motivados por la inclusión de jergas, lemas publicitarios y juegos de palabras. De la misma manera, el asincronismo –cambios inesperados de lugar y de tiempo– interrumpe la disposición lineal del relato originando saltos bruscos en la secuencia lógica y abriendo paso a la ambigüedad producida por la presencia de una serie de alternativas de interpretación.

La subjetividad –característica esencial de la novela vanguardista– es, sin lugar a dudas, uno de los elementos literarios del cual mana, con mayor frecuencia, la ambigüedad. Si en la novela decimonónica el mundo era entregado por un narrador que imponía un orden lógico y objetivo, en la nueva novela de la década de los años veinte se nos ofrece un mundo hermético y subjetivo en el cual el narrador se abstiene de poner límites explícitos entre lo maravilloso o soñado y lo real o tangible. La realidad presentada constituye, en consecuencia, una entidad ambigua que oscila entre lo concreto-objetivo y lo onírico-sobrenatural.

En *La última niebla*, la ambigüedad o imprecisión de significados surge principalmente de la prioridad de lo subjetivo plasmado en un modo narrativo lírico. Cedomil Goic señala:

> (…) el narrador (*sic*) se prohíbe decir todo aquello de lo cual su conciencia no ha podido tener inmediato conocimiento o percepción. Esta convención, rigurosamente sostenida, condiciona una nueva y reveladora modalidad narrativa que envuelve una notable limitación del narrador (*sic*) y que constituye un cambio esencial en el tipo de narración que configuraba la novela moderna. El narrador (*sic*) renuncia a la omnisciencia, al dominio

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

> consciente y activo del universo, limitándose al conocimiento actual, a un presente que se desplaza a la par de las modificaciones de la conciencia del narrador (*sic*). Por esta vía no hay más conocimiento que de la interioridad personal y de lo que aparece a la superficie fisiognómica de seres y objetos (pp. 146-147).

La realidad de la novela que fluye de una interioridad desplazándose en un presente inmediato modifica significativamente las relaciones entre la narradora y su lector ficticio. A diferencia del narrador tradicional que objetivamente redondeaba y categorizaba el mundo narrado para un lector que recibía detalles específicos de lo representado, la narradora de *La última niebla* se limita a expresar sus sentimientos y sensaciones en un proceso de auto-narración o confesión íntima que no admite la explicación racional u objetiva. En efecto, la narración podría calificarse como un conjunto de vivencias interiores que el lector recibe asumiendo el papel de un testigo que desconoce los elementos en los cuales está inserta la realidad de la narradora-protagonista. Frente a este microcosmos subjetivo, el lector constantemente duda y reinterpreta sus detalles ambiguos.

Originada en el estrato básico del modo narrativo, la ambigüedad en *La última niebla* resulta principalmente de dos aspectos: a) la ausencia de especificidad en cuanto a la realidad circundante y al elemento temporal objetivo, y b) la eliminación de límites exactos y racionales entre la vivencia onírica, la ensoñación y la realidad objetiva.

Dado el hecho de que la realidad circundante sólo adquiere importancia en la medida en que la narradora-protagonista reacciona subjetivamente ante ella en un momento dado, el lector recibe dicha realidad exterior no como una entidad redondeada y autónoma, sino, más bien, como detalles aislados que se prestan a una interpretación ambigua. La carencia de especificidad se hace evidente, por ejemplo, en la escena en la cual la protagonista se encuentra contemplando el rostro de la muchacha muerta que yace en un ataúd blanco. No se nos informa quién fue esta joven ni qué relación tuvo con la protagonista, razón por la cual el incidente queda sujeto a la incertidumbre lógica aunque, como se comentó en la sección anterior, este posee una fuerte carga simbólica.

Por otra parte, si bien la novela sigue una disposición cronológica lineal, toda ella está configurada por una serie de eventos entre los cuales se dan considerables elipsis temporales que contribuyen a una imprecisión significativa. Cada escena resulta ser, en consecuencia, un conjunto de trazos o retazos centrados en una acción única: la insatisfacción espiritual y amorosa de la protagonista, su aventura interior y la confirmación de que lo aparentemente imaginado no es una verdadera

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

respuesta para la existencia. La narración, por lo tanto, está sustentada por una vivencia subjetiva del tiempo que se aleja considerablemente de la visión objetiva y racional. Dentro de la cosmovisión ofrecida en el texto, el paso del tiempo sólo se mide en términos de la vejez que implica para la mujer la pérdida irrevocable de la posibilidad de ser amada y de lograr una realización para su existencia.

El mayor grado de ambigüedad en la novela resulta de la imprecisión y ausencia de límites exactos entre la vivencia onírica, la ensoñación y la realidad concreta. Dicha imprecisión, causada por la prioridad de lo subjetivo, es un elemento portador de una visión de la realidad típicamente vanguardista. A partir de la ambivalencia de la experiencia vivida, lo real está constituido tanto por lo consciente, lo tangible y lo objetivo como por lo inconsciente, lo invisible y lo imaginado.

Se dan así varias instancias ambiguas en las cuales subyace una pluralidad de interpretaciones. Las circunstancias que configuran el encuentro con el amante dan origen a una incertidumbre que jamás se resuelve. En primer lugar, esta escena se inserta en un marco perfectamente reconocible como real: la protagonista en un cuarto de la ciudad comunica a su marido que saldrá a caminar; de regreso de su aventura, sin una transición que podría aclarar los límites entre lo real y lo soñado o ensoñado, la protagonista afirma: "Y he aquí que estoy extendida al lado de otro hombre dormido" (*Obras*, p. 70). Por otra parte, la descripción del amante también contribuye a la ambigüedad. No obstante, de su rostro se desprende "un aspecto casi sobrenatural" (*Obras*, p. 67) subrayado por el vaho irreal de la niebla que lo envuelve y su persistente mutismo; en él se dan detalles, como la medalla de primera comunión, que claramente pertenecen a una realidad cotidiana y reconocible.

Esta mezcla de lo posiblemente soñado o imaginado con elementos reales es un aspecto recurrente en la novela. El detalle de la suegra que se persigna por temor a la tormenta que azota los árboles y la súbita llegada del amante con "los cabellos revueltos y el cuello del gabán muy subido" (*Obras*, p. 72) que se apresura a llevar a la protagonista desvanecida hasta su aposento, crea una duda con respecto a la realidad de lo narrado. Asimismo, la aparición del amante en el estanque está teñida por la irrealidad del carruaje silencioso que surge y desaparece en la niebla y los caballos que beben sin abrir círculos sobre el agua; dicha atmósfera pierde su sentido de ensoñación al yuxtaponerse la figura de Andrés, niño campesino de la hacienda con el cual la protagonista constata la veracidad de lo que acaba de presenciar. Sin embargo, como ha demostrado Rubí Carreño, dentro de la estructura del latifundio Andrés, en su oficio de peón, se siente obligado a no contradecir a su patrona.

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

La ambigüedad producida por la mezcla de lo soñado, ensoñado y aparentemente real se hace aún más compleja cuando la protagonista misma comienza a dudar acerca de su encuentro con el amante. Si bien, después de su visita a la casa de la ciudad ella finalmente concluye que todo fue un sueño, el lector permanece en el enigma no resuelto al enfrentarse con detalles tan concretos como la plaza con su surtidor de agua y la casa que se levanta entre dos árboles. El lector, limitado a recibir lo narrado a través del filtro de la narradora-protagonista, vacila constantemente en esta realidad ambigua y multidimensional.

La niebla, como símbolo plurisignificativo que portaba las connotaciones de frío, silencio, oscuridad y muerte, en este nuevo contexto añade otro significado simultáneo: la incertidumbre de lo real. Este elemento que empaña todo lo que invade, presta a las cosas una apariencia insólita y les usurpa toda cualidad tangible. Es más, en el momento en que la protagonista claudica al esquema positivista y no encuentra una prueba tangible de que su encuentro con el amante verdaderamente existió, la realidad le parece un haz de reflejos que se borran para ser reemplazados por otros. De esta manera, la niebla funciona como un símbolo ambiguo con dos significados primarios simultáneos que expresan la situación existencial de la protagonista (hermeticidad, enajenación, muerte en vida) y la pluralidad de una realidad que se desplaza en la ambivalencia de lo onírico, lo imaginado y lo tangible.

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

V

LA AMORTAJADA: EL RETORNO A LAS RAÍCES PRIMORDIALES

Cuando María Luisa Bombal comentó su proyecto de *La amortajada* con Jorge Luis Borges, este vio en dicho plan el peligro de combinar los elementos de una realidad objetivamente reconocible con aquellos correspondientes a una subrrealidad de carácter maravilloso. En su reseña de la novela aparecida en 1938, año de su publicación, Borges recuerda: "Yo le dije que ese argumento era de ejecución imposible y que dos riesgos lo acechaban, igualmente mortales; uno, el oscurecimiento de los hechos humanos de la novela por el gran hecho sobrehumano de la muerta sensible y meditabunda; otro, el oscurecimiento de ese gran hecho por los hechos humanos. La zona mágica de la obra invalidaría la psicológica o viceversa; en cualquier caso, la obra adolecería de una parte inservible" (p. 80). El juicio emitido por Borges se explica al constatar la inusitada originalidad que María Luisa Bombal infunde en *La amortajada* al tema de la muerte, tradicionalmente planteado en la literatura como el fin inevitable y definitivo de la vida.

Si en *La última niebla* la conjunción indiferenciada de lo soñado, lo ensoñado y lo real plasma la frustración existencial de la mujer en una narración que se desplaza en un presente inmediato, en *La amortajada* se elabora dicha frustración a través de un contexto totalizante y redondeado que no sólo cubre el pasado y el presente en la vida de Ana María, sino que también incorpora su trayectoria e inmersión en el ámbito ignoto de la muerte. La yuxtaposición de una realidad concreta y una realidad maravillosa expresa una cosmovisión típicamente vanguardista. Basta recordar que André Breton en su Segundo Manifiesto Surrealista aparecido en *La Révolution Surrealiste* (1929), subrayó enfáticamente las dimensiones ambiguas y no empíricas de la realidad. En esa ocasión, el escritor francés afirmaba que las vivencias de la vida y de la muerte no constituían realidades opuestas y contradictorias, sino parcelaciones complementarias de una realidad más amplia y compleja compuesta por lo objetivo y racionalmente cognoscible y lo mágico misterioso.

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

María Luisa Bombal comparte una visión semejante de la realidad, como se hace evidente en una entrevista otorgada a la revista *Ercilla* en 1940, donde la escritora declaraba: "Todo cuanto sea misterio me atrae. Yo creo que el mundo olvida hasta qué punto vivimos apoyados en lo desconocido. Hemos organizado una existencia lógica sobre un pozo de misterios. Hemos admitido desentendernos de lo primordial de la vida que es la muerte. Lo misterioso para mí es un mundo en el que me es grato entrar, aunque sólo sea con el pensamiento y la imaginación" ("María Luisa Bombal quiso ser actriz, vivió en el Sur, le gusta el misterio y escribe novelas", *Ercilla*, 17-I-1940, p. 8). Las palabras de la autora evidencian, sin duda, el rechazo de una visión puramente racional y objetiva de la realidad para destacar aquellas dimensiones de lo inconsciente, lo invisible y lo imaginado.

Esta es precisamente la cosmovisión manifiesta en *La amortajada*, novela en la cual se presenta una realidad que emana tanto de los hechos y experiencias tangibles en la vida de una mujer como de las vivencias de su conciencia que sobrevive más allá de la muerte. El argumento de la novela se puede resumir en un punto estático y fácilmente verificable en la realidad empírica: una mujer yace muerta en su lecho mientras la rodean aquellos que algún vínculo tuvieron con su vida. Este punto, sin embargo, posee irradiaciones maravillosas que extienden y amplían lo concreto y usual. La protagonista, no obstante estar muerta, posee aún la conciencia de un ser vivo y puede ver, sentir y oír a los seres que la velan; más aún, es capaz de recordar e incluso reflexionar sobre su existencia pasada. Simultáneamente a esta experiencia en la cual se ligan el pasado y el presente, continúa gestándose el proceso de la muerte que la conduce, de manera inexorable, a la desaparición gradual del mundo de los vivos y la incorpora a las fuerzas primordiales del universo.

Por lo tanto, en la novela se incluyen: el presente del velorio y las vivencias sobrehumanas de la amortajada, los retazos del pasado evocado y el proceso de la muerte que constituye un viaje de inmersión en las profundidades de la tierra. De esta forma, el punto estático de la mujer que yace muerta adquiere un dinamismo sorprendente al fluir hacia un pasado de la realidad de los vivos y un presente que penetra en la zona mágica y misteriosa de la muerte. Estos diferentes estratos de una realidad cuya esencia misma se encuentra en la ambivalencia de lo visible e invisible se elaboran a partir de la técnica cinematográfica del montaje.

LA DISPOSICIÓN DE MONTAJE Y OTROS RECURSOS TÉCNICOS

La simultaneidad de los variados contenidos de conciencia presentados en *La amortajada* infunde en la novela una cualidad rapsódica típica del arte contemporáneo.

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

En efecto, el rechazo de una realidad empírica y la nueva concepción bergsoniana del tiempo han producido en el texto artístico la disgregación de líneas tradicionalmente uniformes y homogéneas para destacar sus dimensiones múltiples y ambiguas.[26] La novela contemporánea ha adoptado, entre otros, el recurso cinematográfico del montaje –rápida sucesión o yuxtaposición de imágenes– con el objetivo de representar la multiplicidad de una realidad polifacética transgrediendo y modificando las barreras convencionales del tiempo y del espacio.

María Luisa Bombal elabora la disposición de su novela a partir de fragmentos ordenados en un montaje espacial y temporal. Estos fragmentos –separados tipográficamente por un espacio en blanco– configuran un mosaico que está compuesto por tres tipos diversos de contenido: uno de ellos recoge las sensaciones de Ana María en la circunstancia inmediata del velorio, otro está constituido por los recuerdos que evoca la aproximación de un personaje a su lecho y un último, iniciado por el *leitmotiv* "Vamos, vamos" "¿Adónde?", pone de manifiesto las nuevas vivencias de la amortajada durante el viaje de inmersión en el ámbito subterráneo y primordial. A través del montaje ordenado en la forma alternada del contrapunto, se logra capturar la coexistencia de elementos tradicionalmente concebidos como entidades dispares y ajenas: el pasado se liga al presente en un momento único, la conciencia perdura más allá de la muerte corporal y a la objetividad de lo tangible se yuxtapone el misterio del viaje póstumo a la esfera cósmica.

Por otra parte, en el plano de la composición también se da un elaborado sistema de perspectivas que refuerzan la visión de la realidad como un conjunto complejo y relativo. En primer plano se destaca una narradora de omnisciencia selectiva cuya función principal consiste en organizar y hacer presente el mundo narrado sin establecer una jerarquía con respecto a los personajes y su grado de conocimiento limitado. Su distancia hacia lo narrado varía desde una visión panorámica –como aquella que nos introduce al velorio– hasta el *close-up* y la interiorización, nivel en el cual ocurren los monólogos interiores de Ana María, Fernando y el sacerdote Carlos.

La característica más notable de la narradora reside en una identificación afectiva con la protagonista. María Luisa Bombal explica esta actitud al definirla como: "Una mujer que está contemplando a la amortajada y siente compasión por lo que a la pobrecita le ocurrió en vida y que sólo llega a comprender en la muerte" (*Obras*, p. 343). Por consiguiente, la narradora, lejos de asumir la

[26] Arnold Hauser elabora detalladamente este aspecto en su capítulo "Bajo el signo del cine". (*Historia social de la literatura y el arte*, vol. III. Madrid: Editorial Labor, S.A., 1974, pp. 270-315).

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

posición objetiva típica del narrador decimonónico, se destaca por un grado de subjetividad que le otorga un temple de ánimo afectivo-emocional e infunde en su lenguaje una característica expresiva inherente al género lírico. Su tono varía de acuerdo a los sentimientos de la amortajada y, en algunas ocasiones, adquiere un alto grado de afectividad, sorpresa o compasión. Así, en el primer párrafo de la novela, la narradora dice: "Y luego que hubo anochecido, se le entreabrieron los ojos. ¡Oh, un poco, muy poco! Era como si quisiera mirar escondida detrás de sus largas pestañas" (*Obras*, p. 97). La sorpresa implícita en la exclamación reiterativa "¡Oh, un poco, muy poco!" pone de manifiesto, desde el principio de la narración, una actitud subjetiva de parte de la narradora que se interrelaciona estrechamente con la protagonista.

En algunas ocasiones, este fenómeno de interpelación afectiva hace de la narradora básica una voz resonante que participa de las dudas y descubrimientos de Ana María en el nuevo estado de la muerte. Por ejemplo, en el momento en el cual Ana María comprende el verdadero significado de su relación con Ricardo, se nos presenta la siguiente interiorización: "Y comprende que, sin tener ella conciencia, había esperado, había anhelado furiosamente este momento. ¿Era preciso morir para saber ciertas cosas?" (*Obras*, p. 117). Esta sección de la novela culmina con la exclamación de la narradora: "¡Ah, Dios mío, Dios mío! ¿Es preciso morir para saber ciertas cosas?" (*Obras*, p. 118). La cualidad dialógica de esta exclamación subraya cómo las vivencias de Ana María encuentran un eco afectivo en la narradora básica. La íntima relación de esta última hacia lo narrado anula el distanciamiento del lector, razón por la cual Margaret V. Campbell le ha atribuido el papel de confidente que escucha y se identifica con la protagonista.

Aparte de la narradora básica, se observan otras voces que se dirigen a distintos oyentes. Durante el relato en primera persona, Ana María habla a Ricardo, su amante de la adolescencia, interpela a Fernando, el hombre que en su edad madura la cortejó sin lograr establecer una relación amorosa, se dirige compasivamente a su hermana Alicia o murmura palabras de afecto a María Griselda mientras su espíritu la roza levemente. En otro momento somos testigos de las frases cargadas de resentimiento de parte de Fernando, quien increpa a la amortajada por una actitud indiferente que, a la vez, le permitía alimentar la esperanza de una relación amorosa. Posteriormente, durante el entierro, escuchamos la versión cariñosa y comprensiva del sacerdote Carlos acerca de Ana María, a quien conoció desde niña. La presencia de varios narradores con una perspectiva y un oyente o destinatario diferentes configura, de esta manera, una narración de características caleidoscópicas. Si, por una parte, conocemos la existencia de la protagonista a partir de un testimonio personal y autobiográfico, al mismo tiempo se nos entregan otras

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

perspectivas exteriores que están marcadas, ya sea por el resentimiento, como en el caso de Fernando, o por el afecto paternal del sacerdote.

El montaje, el contrapunto y el perspectivismo anulan definitivamente la interpretación racional y fija tanto de la realidad como de la existencia humana inserta en ella. Demás está decir que estos recursos técnicos refuerzan el concepto de su relatividad y complejidad, visión que marca la crisis del pensamiento positivista y la consecuente génesis de la novela contemporánea.[27] La vida de Ana María y sus relaciones con los otros se distinguen como conjuntos polifacéticos y relativos. Asimismo, su muerte que, en apariencia, es para los que asisten al velorio, el fin definitivo de su paso por el mundo, resulta ser una continuación de la vida a un nivel primordial donde fluye el origen mismo de todo lo creado.

AMOR, SEXUALIDAD Y SUBORDINACIÓN EXISTENCIAL

Un aspecto que a primera vista llama la atención en *La amortajada* es la prioridad otorgada a las experiencias amorosas de la protagonista. Aparte de la preocupación trascendental acerca de la existencia de Dios, poco se elaboran sus relaciones con el padre o con los hijos y en ningún momento se plantean sus reacciones hacia un microcosmos social más amplio que correspondería la circunstancia histórica en la cual le correspondió vivir. En su análisis de la novela, Hernán Vidal destaca la ausencia de una activa participación histórica como un elemento caracterizador de la narrativa de María Luisa Bombal. Vidal nos dice: "Así se recapitula una tendencia constantemente observada en los otros relatos de María Luisa Bombal: la de presentar heroínas en el limbo que excluye a la mujer de la participación histórica en la realidad circundante, condenándoselas a la locura, el ensueño o a la calidad de seres siempre disponibles y nunca concretados en un compromiso específico de acción en su mundo" (pp. 118-119).

La omisión de este compromiso social al que alude Vidal debe comprenderse dentro del contexto histórico e ideológico ya comentado. Sin participar en los movimientos feministas de la época, María Luisa Bombal se limitó a describir los conflictos de sus protagonistas en una representación de la mujer latinoamericana de los estratos sociales más altos produciendo así una perspectiva feminista implícita. Por lo tanto, en su narrativa no se nos ofrece un planteamiento político sino,

[27] A partir de Marcel Proust, se observa una recurrencia significativa de estos recursos técnicos como elementos que plasman, al nivel de la composición, un nuevo concepto de la realidad. Baste recordar obras señeras como *Ulises*, de James Joyce; *Los monederos falsos*, de André Gide, o *Las olas*, de Virginia Woolf.

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

más bien, una denuncia de las contradicciones y conflictos de la existencia femenina inserta en una sociedad que tronchó, desde un principio, toda participación activa o beligerante. Mercedes Valdivieso define muy bien este aspecto al señalar:

> Las protagonistas de María Luisa Bombal no tienen salvación. Son seres condenados por una sociedad que las ha marcado de tal manera que la libertad o la realización del ser ni siquiera se plantea como posibilidad o esperanza. Y es en el tipo de relaciones que establecen con el hombre en donde esta alienación se hace más evidente. Es el hombre el elemento que presente o soñado marcará la vida de las protagonistas de *La última niebla* y de *La amortajada* para ambas, la vida emocional y temporal dependerá del capricho o la determinación de los hombres que las rodean. No se pertenecen en absoluto.[28]

Este no pertenecerse equivale a una dependencia existencial cuyas verdaderas raíces se encuentran en los roles asignados a cada género por la estructura patriarcal. En consecuencia, la mujer –como la ha definido Simone de Beauvoir– es un ser inesencial que no logra la autorrealización por acciones propias, sino a través de sus relaciones amorosas con el hombre, es decir, lo Absoluto.

Comprendida dentro de este contexto, la ausencia de acciones concretas de parte de Ana María para modificar su situación histórica específica, no viene sino a ser la prolongación de una dependencia económica y existencial que es reforzada por el código de conducta y la caracterología en un imaginario patriarcal que le asigna a la mujer la pasividad como rasgo innato.

Las experiencias amorosas de Ana María se nos plantean así como etapas claves en la trayectoria de una protagonista que, por ser una representación prototípica de la mujer de la época, está predeterminada a buscar la realización trascendental en el amor y no en acciones dirigidas al mundo exterior, o sea, al ámbito de lo social y lo histórico.

Las relaciones de Ana María con Ricardo, Antonio y Fernando representan respectivamente la iniciación de los instintos, la entrada pasiva en la convención social simbolizada por el matrimonio y la sublimación inofensiva en el adulterio no consumado. Desde el punto de vista de la trayectoria de la protagonista, estas instancias no sólo subrayan el paso de la adolescencia a la juventud y la edad madura. En un nivel más significativo, ellas marcan

---

[28] Mercedes Valdivieso. "Relaciones femeninas enajenadas en *La última niebla* y *La amortajada*". Ponencia presentada en el Tercer Congreso de Escritoras Latinoamericanas (Ottawa, Canadá, mayo de 1978).

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

la progresiva degradación de las dimensiones instintivas y primordiales de lo femenino subyugado por el conformismo social. A medida que Ana María va ajustando su existencia a las regulaciones de la sociedad, se va cerrando toda posibilidad de reafirmar su ser.

En la relación amorosa de Ana María con Ricardo, tanto las características del espacio como la elaboración del tema del amante sustentan una visión del amor como impulso instintivo que convive armoniosamente con las fuerzas de la Naturaleza. En primer lugar, cabe destacar la figura de Ricardo descrito como un adolescente vigoroso, vital e indómito que posee todos los secretos de la naturaleza silvestre. Su cuerpo dorado por el sol parece una prolongación de aquellos elementos naturales que emanan calor o un dinamismo vital. Así, la primera vez que Ana María experimenta ternura hacia el joven, este yace dormido entre las gavillas de trigo, símbolo de la fertilidad. Cuando regresa a casa, luego del incidente con su padre, Ana María nos lo describe de la siguiente manera: "Traías el torso semidesnudo, los cabellos revueltos y los pómulos encendidos por dos chapas rojizas... Todo tu cuerpo despedía calor, era una brasa" (*Obras*, p. 105). Posteriormente, el día en que se produce la iniciación sexual, Ricardo, montado en su caballo alazán, se destaca como una fuerza indómita de la naturaleza misma. Ana María recuerda: "El viento retorcía los árboles, golpeaba con saña la piel del caballo. Y nosotros luchábamos contra el viento (…) Volqué la frente para mirarte. Tu cabeza se recortaba extrañamente sobre un fondo de cielo donde grandes nubes galopaban, también, como enloquecidas" (*Obras*, p. 106). El movimiento del caballo, símbolo de la pasión y los instintos, encuentra su correlato o analogía en el impulso libre del viento y de las nubes que traerán consigo la fuerza procreadora de la lluvia. Ana María descubre en Ricardo al "hombre fuerte y dulce" (*Obras*, p. 108), el principio masculino simbolizado por el sol.

El carácter instintivo de la relación entre los jóvenes le otorga a cada gesto un grado de sensualidad en el cual predominan las sensaciones básicas producidas por el contacto de la piel, el calor y los olores. La imagen del "oscuro clavel silvestre" (*Obras*, p. 108) cuyo aroma colma de felicidad a Ana María, define en sí este amor en el cual los amantes se entregan libremente a sus impulsos naturales. Las características del espacio no vienen sino a subrayar esta expresión de los instintos, de lo que aún no ha sido regulado por las normas sociales. En consecuencia, el ámbito natural es un conjunto que crece en forma libre y silvestre, como se ilustra a continuación: "El caballo acortó el paso. Con precaución y sin ruido salvaba obstáculos: rosales erizados, árboles caídos cuyos troncos mojados corroía el musgo; hollaba lechos de pálidas violetas inodoras y hongos esponjosos que exhalaban, al partirse, una venenosa fragancia" (*Obras*, p. 107). En la

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

humedad crecen hongos y musgos que sugieren lo primordial, no aún dominado por la fuerza civilizadora del *Homo Faber*. Posteriormente, se mencionarán en el espacio otros elementos de carácter similar tales como los ruidos de los animales que lo habitan y el humo azul que brota de la hojarasca húmeda, lecho en el cual palpita lo viviente.

La protagonista adolescente se entrega a la sensualidad vital ignorando las severas normas de su sociedad que tradicionalmente han requerido en la mujer soltera una inexperiencia sexual simbolizada por la virginidad. En este aspecto resulta significativo el detalle de las trenzas deshechas que aletean en el viento, el cabello suelto, como en el caso de Regina en *La última niebla*, viene a simbolizar el impulso instintivo alejado de toda convención o regulación social. Es más, al descubrir que espera un hijo, Ana María hace caso omiso de las consecuencias sociales y se entrega a un goce igualmente sensual. La realidad circundante despierta en ella nuevas sensaciones que prolongan sus vivencias fuera del ámbito racional de la regulación social. La protagonista recuerda:

> Ignoraba por qué razón el paisaje, las cosas, todo se me volvía motivo de distracción, goce plácidamente sensual: la masa oscura y ondulante de la selva inmovilizada en el horizonte, como una ola monstruosa, lista para precipitarse; el vuelo de las palomas, cuyo ir y venir rayaba de sombras fugaces el libro abierto sobre mis rodillas; el canto intermitente del aserradero –esa nota aguda, sostenida y dulce, igual al zumbido de un colmenar– que hendía el aire hasta las casas cuando la tarde era muy límpida (*Obras*, p. 111).

La naturaleza, con su movimiento, color y sonidos, despierta en la protagonista un existir puramente físico y primario que la asemeja a todo lo natural; significativamente, la vida que florece en su vientre encuentra un eco armonioso en el flujo renovador de la primavera. Ana María recuerda: "Cierta mañana, al abrir las celosías de mi cuarto reparé que un millar de minúsculos brotes, no más grandes que una cabeza de alfiler, apuntaban a la extremidad de todas las cenicientas ramas del jardín. Era curioso; también mis dos pequeños senos prendían, parecían desear florecer con la primavera" (*Obras*, p. 110). Este lazo entre Ana María y la Naturaleza prolonga el impulso instintivo y vital de su relación con Ricardo.

Contradiciendo la noción androcéntrica de la maternidad emblematizada por la figura de la Virgen María, en *La amortajada* se inscriben las sensaciones del cuerpo como una instancia más del placer. Además, adelantándose a las postulaciones filosóficas de carácter feminista, la maternidad consagrada por la hegemonía patriarcal aquí se plantea como aquella situación biológica que hace entrar e iguala a la mujer al orden natural. Lucía Piossek Prebisch afirma:

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

> Este cuerpo que es mi cuerpo, pero no mío; este cuerpo que atraviesa por sucesivas y sorpresivas variaciones, no en beneficio propio, sino en beneficio de "otro", implica una experiencia de humildad ontológica. Es un cuerpo que no permite olvidar la sujeción a un orden y a un ritmo compartidos con otras regiones de la vida animal y vegetal. La orgullosa afirmación de la persona como autodeterminación y poder sobre la naturaleza se hace difícil para un ser humano que nota que sus mejores reservas y fuerzas vitales se desplazan hacia los intereses de la especie; para un ser humano que deja literalmente de ser individuo, y que de modo natural y no por enfermedad o decadencia, no es libre en la utilización de sus propias fuerzas (p. 99).

El abandono definitivo de Ricardo y el posterior aborto aniquilan de golpe una existencia natural y armoniosa. Ana María ha perdido su razón de ser y se recluye en el espacio cerrado de la casa abandonando aquel ámbito natural y libre de sus encuentros sexuales; su cabello ahora está atado en una apretada trenza y sus días transcurren en el monótono y vacío acto de tejer. La aniquilación de toda voluntad o impulso vital explica su aceptación pasiva de los requerimientos de Antonio. Ana María entra a la institución del matrimonio por despecho a Ricardo y guiada por aquella única meta que su sociedad fijó para la mujer.

Irónicamente, la entrada en el mundo convencional marca también la consumación verdadera del instinto sexual. Como señalan los estudios sexológicos, el orgasmo en la mujer es muy diferente al del hombre, no sólo en su multiplicidad sino también porque este depende de un proceso de tiempo indeterminado.

> Recuerda que permanecía inmóvil, anhelando primero detener, luego desalentar con su pasividad el asalto amoroso; y permanecía inmóvil hasta durante el último, definitivo beso.
>
> Pero cierta noche sobrevino aquello, aquello que ella ignoraba.
>
> Fue como si del centro de sus entrañas naciera un hirviente y lento escalofrío que junto con cada caricia empezara a subir, a crecer, a envolverla en anillos hasta la raíz de los cabellos, hasta empuñarla por la garganta, cortarle la respiración y sacudirla para arrojarla finalmente, exhausta y desembriagada, contra el lecho revuelto.
>
> ¡El placer! ¡Con que eso era el placer! ¡Ese estremecimiento, ese inmenso aletazo y ese recaer unidos en la misma vergüenza! (*Obras*, p. 144).

El placer la ata irrevocablemente a Antonio; si para ella el placer es el comienzo del amor definido como eterno por las normas de la institución conyugal,

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

para Antonio, en una sociedad que valora la seducción sexual como una expresión de virilidad, este no es más que la porción legal de su vida amorosa. Esta diferencia se hace aún más marcada si consideramos que la concepción del amor, durante la época, estaba anclada en una diferencia genérica. Para la mujer, el amor era la razón de ser y, por lo tanto, toda su vida giraba alrededor de su relación amorosa con el Absoluto; en el hombre, por el contrario, el amor era otra dimensión más en su existencia que lograba también la realización a través de sus acciones en las esferas públicas del trabajo y de las relaciones sociales. Es más, como demuestra Julia Kristeva en *Historias de amor*, los textos canónicos de la tradición occidental, desde una perspectiva masculina ofrecen una noción muy diferente. El amor es la experiencia que satisface en el hombre un principio narcisista primario que sólo Don Juan modifica al hacer de sus seducciones lo provisional y sin objeto suplantando la trascendencia del Yo por el juego barroco, el goce y la pasión absoluta.

En esta noción escindida por el factor genérico se inserta la queja resignada de Ana María al exclamar: "¿Por qué, por qué la naturaleza de la mujer ha de ser tal que tenga que ser siempre un hombre el eje de su vida? Los hombres, ellos, logran poner su pasión en otras cosas. Pero el destino de las mujeres es remover una pena de amor en una casa ordenada ante una tapicería inconclusa" (*Obras*, p. 154).

En esta queja, la dependencia existencial de la mujer se atribuye a "leyes naturales", a un "ciego destino" imposible de modificar. Ana María, sólo educada para ser dueña de casa, no posee un bagaje político para cuestionar las contradicciones o injusticias del régimen patriarcal. Como la protagonista de *La última niebla*, recurre a la evasión, única salida para la soledad y la frustración. De manera significativa, la evasión, en el caso de Ana María, asume la forma del acto fingido y las falsas apariencias que satisfacen la convención social.[29] El conflicto entre el Ser y el Parecer se manifiesta, por ejemplo, en el momento en el cual Ana María descubre el desamor de su marido expresado por el puntapié a su chinela de cuero azul. Se nos dice: "Todo un día de calor por delante. Tener que peinarse, que hablar, ordenar y sonreír. '¿La señora está triste con un tiempo tan lindo?..' 'Mamá, ven a jugar con nosotros... ' '¿Qué te pasa? ¿Por qué estás siempre de mal humor, Ana María?'...Tener que peinarse, que hablar, ordenar y sonreír. Tener que cumplir el túnel de un largo verano con ese puntapié en medio del corazón. Se había apoyado contra la pared, de golpe horriblemente fatigada" (*Obras*, pp. 153-154).

[29] Hernán Vidal comenta al respecto: "A su vez, vivir la rutina de los quehaceres diarios sin amor obliga a Ana María a adoptar una máscara de hipocresía en cuanto a la situación real de su existencia" (p. 133).

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

Por conservar las apariencias de madre y esposa feliz, Ana María, no obstante la tragedia del desamor y la soledad, debe continuar su rol social protegida por una serie de actos cotidianos teñidos por la máscara de las apariencias. Ante la indiferencia, el dominio y la infidelidad de Antonio, la rebeldía o la separación son inconcebibles: Ana María, en su calidad de "mujer decente", está condenada a la aceptación pasiva y resignada. La frase del abogado: "piense que hay medidas que una señora no puede tomar sin rebajarse" (*Obras*, p. 156) resume el poder abrumador y aniquilante de un orden social burgués que mantenía a la mujer en un lugar subordinado y sin ninguna agencia histórica. Por consiguiente, en la existencia de la protagonista se produce la escisión enajenada entre su Ser insatisfecho y el mundo circundante. La esencia vital e instintiva de lo femenino se va degradando en el mundo de la regulación social simbolizado por el espacio cerrado de la casa, y la existencia de Ana María se va degradando ("Pasaron años. Años en que se retrajo y se fue volviendo día a día más limitada y mezquina", *Obras*, p. 154).

Como en *La última niebla*, la evasión se plantea como una salida inadecuada aunque la única posible dentro de la hegemonía patriarcal. Inútilmente, Ana María recurre al romanticismo melodramático. Durante años se repite la frase "Sufro, sufro de ti como de una herida constantemente abierta" (*Obras*, p. 157), pero el sufrimiento y el vacío de su existencia subordinada están mucho más allá de los discursos de lo sentimental, atribuidos en folletines y melodramas a la mujer. El odio y el rencor hacia Antonio reemplazan al amor modificando de manera radical, aquellos lazos que, según el Orden, deben unir a un hombre y a una mujer en el matrimonio.

Víctima de la dependencia existencial de la mujer de su época, la única salida está, de modo irrevocable, en una relación con el Absoluto masculino. Recurre, así, al adulterio no consumado para sublimar su frustración. El *leitmotiv* del adulterio ensoñado en *La última niebla* se transforma acá en una relación mórbida y degradada. Si el amor instintivo y vital de su adolescencia se transformó en amor institucionalizado durante su juventud, ahora, en la edad madura, el amor ha degenerado en una relación egoísta y humillante. Ana María, por despecho a su marido, busca en Fernando a un confidente que le sirva de amparo para su soledad; al mismo tiempo encuentra en él el halago que la hará "sentirse mujer" sin caer en la castigada infidelidad matrimonial cuando es una mujer quien comete este acto ilícito. Así, su relación con Fernando está teñida por la crueldad de mantener una ilusión sin permitir que esta sea consumada. A su vez, Fernando se obstina en un deseo que íntimamente aspira anular. Hernán Vidal define la situación del personaje diciendo: "El amor por la mujer no es, entonces,

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

un perfeccionamiento espiritual, sino una tortura de la que íntimamente desea escapar" (p. 128).

Aunque en ningún momento siente amor hacia Fernando, Ana María es nuevamente víctima de su situación subalterna puesto que, sin darse cuenta, las visitas y requerimientos del amante rechazado se convierten en una razón de ser. Y así, aun en su lecho de enferma, espera con ansias sentir la presencia de Fernando cerca de su cuarto al cual obstinadamente le ha vedado la entrada.

Reiterando las postulaciones de Simone de Beauvoir, la trayectoria de la protagonista gira alrededor de su relación amorosa con un hombre, verdadero núcleo de su existencia. Desde la adolescencia hasta la muerte, Ana María requiere de un sujeto masculino –signo de poder y dominio– para darle realización a su existencia. No obstante el *leitmotiv* del amante en las tres instancias sufre modificaciones, en esencia la imagen del hombre es la misma. Tiranía y vigor físico en Ricardo, orgullo y poder inviolable en Antonio, racionalismo y frialdad calculadora en Fernando. Estas son las características primarias de "lo masculino" en el imaginario falogocéntrico durante la primera mitad del siglo XX[30] y en su función hegemónica era internalizado por hombres y mujeres. Sin embargo, cuando Ana María descubre que Antonio, "dueño y señor" hasta de su muerte, es, en esencia, un ser débil y vulnerable, todo el odio acumulado hacia él se desvanece y con ello, simbólicamente, toda razón de existir. Su grito "Quiero vivir. Devuélvanme, devuélvanme mi odio" (*Obras*, p. 160) expresa y resume toda una vida que fundamentó su sentido en relaciones con el Absoluto masculino, sin darse cuenta de que la meta del amor asignada a la mujer de la época correspondía a un mecanismo de poder que reforzaba su subordinación.

Como ha destacado la crítica, la vida de Ana María plasma una visión trágica de la mujer y su lugar en el mundo. Arthur Natella, por ejemplo, comenta: "*La amortajada* implica en su título una separación, una alienación infranqueable entre una mujer y los otros seres con quienes ha querido entablar una comunicación. La muerte de Ana María, la protagonista de esta novela, representa en forma simbólica la separación menos palpable que había existido en la vida misma" (p. 134). En esta novela como en sus otros textos, María Luisa Bombal plantea que la mujer de la sociedad burguesa está condenada a la pasividad y la enajenación

[30] Es importante señalar que María Luisa Bombal había internalizado dicha caracterología patriarcal y que definía a los hombres como "intelectuales, racionales, protectores y poderosos" a diferencia de las mujeres a quienes concebía como "puro sentimiento y emoción" (*Obras*, 342).

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

puesto que, debido a su subordinación, no posee ninguna agencia o alternativa para realizar acciones concretas que modifiquen aquellos factores subyacentes en el origen mismo del conflicto. Esta visión se explica, a nivel ideológico, por el hecho de que María Luisa Bombal internalizó gran parte de los paradigmas del régimen patriarcal aunque simultáneamente era capaz de percibir las asimetrías y contradicciones del sistema. Dada esta posición crítica de la autora en la cual no se observa una base reformista o revolucionaria, la única salida o solución posible para la conflictividad de la existencia de Ana María se encuentra en el ámbito arquetípico y maravilloso de la muerte y no en el contexto individualizado de la sociedad en un momento histórico específico.

FUNCIÓN Y SENTIDO DE LA MUERTE

En *La amortajada*, la muerte no sólo significa el retorno al paraíso perdido de lo primordial, es también el estado espiritual que conduce a una verdadera comprensión de lo vivido. La novela se inicia con la presentación del cuerpo ya fenecido de Ana María mientras la rodean los miembros de su familia. La escena se describe de la siguiente manera: "A la llama de los altos cirios, cuantos la velaban se inclinaron, entonces, para observar la limpieza y la transparencia de aquella franja de pupila que la muerte no había logrado empañar. Respetuosamente maravillados se inclinaban, sin saber que Ella los veía" (*Obras*, p. 97). El rasgo maravilloso de los ojos a medio abrir permite a la amortajada ver y sentir a aquellos que la rodean. Más allá de las sensaciones físicas que perduran, el *leitmotiv* de la amortajada omnividente plasma el concepto de la muerte como un estado en el cual se recapitula sobre el pasado en una revisión póstuma que produce una comprensión más completa acerca de la existencia. Simbólicamente, la franja luminosa de sus ojos entornados permite a Ana María penetrar en esferas más profundas de lo que sólo pudo vislumbrar y comprender a medias en la vida.

Por primera vez, ella conoce el ser intrínseco de quienes tuvieron algún vínculo con ella y, bajo esta nueva perspectiva, comprende verdaderamente el significado de su existencia que se traduce en un Yo y en un Otro. El texto, en su estructura de novela de personaje, va develando gradualmente una especie de anagnórisis o reconocimiento de las limitaciones, los errores y las pasiones de su trayectoria en este mundo. Así, luego del cúmulo de recuerdos motivados por la presencia de Ricardo, la amortajada reflexiona:

> Comprende que en ella dormía, agazapado, aquel amor que presumió muerto. Que aquel ser nunca le fue totalmente ajeno.

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

> Y era como si parte de su sangre hubiera estado alimentando, siempre, una entraña que ella misma ignorase llevar dentro, y que esa entraña hubiera crecido, así, clandestinamente, al margen y a la par de su vida.
>
> Y comprende que, sin tener ella conciencia, había esperado, había anhelado furiosamente este momento. ¿Era preciso morir para saber ciertas cosas? Ahora comprende también que en el corazón y en los sentidos de aquel hombre ella había hincado sus raíces; que jamás, aunque a menudo lo creyera, estuvo enteramente sola; que jamás, aunque a menudo lo pensara, fue realmente olvidada (*Obras*, p. 117).

La reiteración de la palabra "comprende" subraya el súbito reconocimiento de lo que realmente significó esta relación amorosa para la protagonista y para Ricardo. Los vocablos "agazapado", "dormía", "entraña" y "raíces" hacen explícito lo recóndito y permanente de un sentimiento que, a nivel de la conciencia, era ignorado. La oración "¿Era preciso morir para saber ciertas cosas?" pone de manifiesto el concepto de la muerte como verdadera comprensión de la existencia. Sin embargo, esta comprensión está teñida por lo irrevocable, pues ya es demasiado tarde para modificar lo vivido. La imposibilidad de rehacer una existencia se vivifica en la exclamación de la narradora básica: "¡Ah, Dios mío, Dios mío! ¿Es preciso morir para saber ciertas cosas?" (*Obras*, p. 118). La vida avanza inexorablemente y no es posible volver atrás o detener el flujo del tiempo; el *leitmotiv* "El día quema horas, minutos, segundos" va interrumpiendo las experiencias recuperadas a través del recuerdo para subrayar el paso implacable del tiempo.

De igual modo, Ana María va comprendiendo el ser intrínseco de su marido y de sus hijos: una nueva y aguda percepción le hace descubrir en los párpados rugosos y secos de su hijo Alberto la pasión que corroe su espíritu y lo incita a mantener a su esposa lejos de la vista de cualquier otro hombre. Por otra parte, la vulnerabilidad de Antonio frente al sufrimiento y la vejez no sólo elimina su rencor, sino que también desmitifica el dominio aparentemente inquebrantable del sujeto masculino. Así como la muerte ilumina su propia vida, los otros, ante la muerte de la madre o la mujer amada, dejan fluir sentimientos latentes que nunca antes expresaron. Su hija, en apariencia fría e indiferente, la acaricia; Fernando, a su vez, se da cuenta que, de manera inconsciente, deseó siempre liberarse de los lazos de deseo y crueldad que lo unieron a Ana María. Implícitamente, por lo tanto, la vida se concibe como una red de relaciones en la cual prima la incomunicación y el sentimiento inhibido.

Si en vida Ana María no logró conocer lo íntimo de los otros y de sí misma, también le estuvo vedada la experiencia plena del cosmos que sólo le fue posible

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

vislumbrar durante la adolescencia. En el nuevo estado espiritual de la muerte, alejada totalmente de las preocupaciones diarias y los nimios objetos de su mundo cotidiano en el espacio cerrado de la casa, la amortajada se desprende y libera de lo concreto, superficial y pragmático para penetrar en los misterios de la Naturaleza y su flujo cíclico de vida y muerte. Sus nuevas sensaciones y vivencias en íntima unión con la totalidad indisoluble de todo lo creado constituyen la etapa preparatoria a la integración definitiva en las esferas de lo primordial.

En este sentido, el conocimiento de los secretos de la noche –experiencia con la cual se inicia la novela– marcaría a nivel arquetípico la primera entrada en el ámbito desconocido de los orígenes. Mientras la protagonista yace en su lecho, la lluvia y su monótono murmullo invade el paisaje y produce en ella una vivencia desconocida en vida. Esta compenetración se describe de la siguiente manera:

> La lluvia cae fina, obstinada, tranquila. Y ella la escucha caer. Caer sobre los techos, caer hasta doblar los quitasoles de los pinos, y los anchos brazos de los cedros azules, caer. Caer hasta anegar los tréboles, y borrar los senderos, caer.
>
> Escampa, y ella escucha nítido el bemol de lata enmohecida que rítmicamente el viento arranca al molino. Y cada golpe de aspa viene a tocar una fibra especial dentro de su pecho amortajado.
>
> Con recogimiento siente vibrar en su interior una nota sonora y grave que ignoraba hasta ese día guardar en sí.
>
> Luego, llueve nuevamente. Y la lluvia, cae, obstinada, tranquila. Y ella la escucha caer.
>
> Caer y resbalar como lágrimas por los vidrios de las ventanas, caer y agrandar hasta el horizonte las lagunas, caer. Caer sobre su corazón y empaparlo, deshacerlo de languidez y tristeza. (...)
>
> No recuerda haber gozado, haber agotado nunca, así, una emoción (*Obras*, pp. 99-100).

El goce e intensidad de esta nueva emoción emanan de una unión espiritual que se asemeja a aquella conjunción armoniosa de todos los elementos del universo. El espíritu de la amortajada ha alcanzado una pureza que le permite volver a ser una parte integrante del cosmos y así, en lo íntimo de su ser, el ritmo regular de la lluvia encuentra un eco emotivo. El sonido que el viento arranca al molino la conmueve intensamente y, del mismo modo como el paisaje es invadido por la languidez y tristeza de la lluvia, su corazón es también inundado por esta

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

sensación anímica. Se produce, entonces, una unión armoniosa y afectiva que se subraya, en el nivel estilístico, por el ritmo de las oraciones y la reiteración del vocablo "caer".

Es importante señalar que la lluvia y la noche son elementos simbólicamente asociados con el origen mismo de la vida. En las diferentes cosmogonías, la oscuridad de la noche corresponde al estado preformal del universo; así, por ejemplo, entre los griegos, la noche recibía el nombre de "la madre de los dioses" para indicar que las tinieblas habían precedido la fertilidad y la creación. Como ha demostrado Mircea Eliade en su estudio del mito del Eterno Retorno, los movimientos cíclicos de la luna y del día y la noche han sido, tal vez, los símbolos religiosos más frecuentes en todas las culturas para representar la muerte y resurrección de todo lo creado. Por otra parte, la lluvia, con una doble virtud que deriva de su carácter acuático y celeste, se destaca como un elemento fecundante y renovador del cosmos concebido esencialmente como un proceso infinito de muerte y regeneración (Cirlot, pp. 62-64). En este contexto arquetípico, las vivencias de la noche y la lluvia constituyen una etapa iniciatoria que continúa una vez que el cuerpo de la amortajada es llevado, durante el atardecer, al panteón familiar. En este viaje póstumo, Ana María, al pasar por la escalinata del jardín de su casa, descubre la belleza de la piedra, símbolo de la permanencia inquebrantable del cosmos (Cirlot, pp. 374-375). Posteriormente, su féretro es conducido a una avenida; allí, por primera vez, observa en los árboles ondulaciones y texturas armoniosas que reflejan otros elementos de la totalidad cósmica. Se nos dice: "Ya no la exaspera el altivo continente del álamo; por primera vez nota que su follaje tiene ondulación y reflejos de agua agitada. Vienen luego a su encuentro los macizos eucaliptos. A lo largo de sus troncos cuelgan, desprendidas, estrechas lonjas de corteza que descubren, por vetas, una desnudez celeste y lechosa. Ella piensa enternecida: 'Es curioso. Tampoco lo noté antes. Pierden la corteza igual que las culebras la piel en primavera'" (*Obras*, p. 165). Como ha destacado Mircea Eliade, el árbol representa la vida del cosmos: su crecimiento, proliferación, generación y regeneración. Simboliza, en consecuencia, "una vida sin muerte" que se traduce ontológicamente por una realidad absoluta nutrida por la vida inagotable (Patterns, pp. 265-326). Es, entonces, significativo que el ingreso de la amortajada al territorio de los muertos ocurra precisamente bajo la luna en su cuarto creciente, elemento que representa la periodicidad sin fin y, por ende, la inmortalidad en un proceso de cambio cíclico.

La connotación simbólica de las experiencias de la amortajada en el ámbito natural y cósmico refuerza una concepción de la muerte como proceso de inmersión en lo primordial y permanente. Este concepto se elabora, de manera

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

más amplia, en la novela a través del viaje del alma que constituye una traslación fragmentada hacia las profundidades de la tierra. Es importante señalar que este *leitmotiv* del viaje de inmersión ha sido tradicionalmente ligado a la concepción de la muerte. En la mitología griega, por ejemplo, Carón transportaba en su barca las almas de los muertos a través del lago Estigia para conducirlos al mundo subterráneo de Hades. Lo interesante en *La amortajada* es la manera en la cual se modifica dicho *leitmotiv* para plasmar un concepto original con respecto a la vida y la muerte. El viaje fragmentado de descenso e inmersión en las entrañas de la tierra se inicia con el *leitmotiv* "Vamos, vamos" "¿Adónde?" y sigue un ritmo determinado por el proceso de comprensión que la protagonista va experimentando: la primera etapa del viaje comienza inmediatamente después de la recapitulación sobre la experiencia amorosa con Ricardo. La compasión hacia el tormento de Fernando trae consigo un nuevo fluir del viaje interrumpido, posteriormente, por las reflexiones acerca de su matrimonio con Antonio que inician una tercera parte del viaje para culminar en una etapa final que coincide con el entierro y el abandono definitivo del microcosmos familiar y natural en el cual estuvo inserta su vida.

Por lo tanto, la muerte, lejos de constituir un momento breve y definitivo que conduce a la nada, es, más bien, un período en el cual los seres humanos se perfeccionan espiritualmente y van comprendiendo poco a poco el significado de la vida y de las fuerzas cósmicas. Este proceso se inicia con la muerte física y culmina en el instante en el cual el cuerpo es depositado en la tumba. Luego que se rompen los vínculos que nos ataron a personas y cosas familiares, comienza la segunda muerte, que significa una fusión y desintegración en los orígenes del universo cuya esencia misma yace en el ciclo infinito de la muerte y la regeneración.[31]

La voz misteriosa que arrastra el alma de la protagonista traspasa todo límite del conocimiento sensible: ese "alguien" y ese "algo" indefinidos personifican toda una zona mágica de la novela que nos va abriendo espacios pertenecientes a una suprarrealidad ilimitada y desconocida.

A medida que el alma de la amortajada avanza en su viaje, los espacios gradualmente se van alejando de la superficie de la tierra para alcanzar un centro subterráneo y primordial. Así, en la primera instancia del viaje, su espíritu baja por "un jardín húmedo y sombrío" (*Obras*, p. 118), luego, "percibe el murmullo

[31] María Luisa Bombal definía la muerte como: "Una primera muerte que significa comprender y una segunda muerte que representa lo que a los seres humanos nos está vedado comprender" (*Obras*, p. 343).

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

de aguas escondidas y oye deshojarse helados rosales" (*Obras*, p. 118) para, finalmente, rozar "callejuelas de césped", "azotada por el ala mojada de invisibles pájaros" (*Obras*, p. 118). El espacio posee la humedad fértil de lo primordial, pero está constituido por elementos fácilmente reconocibles en la superficie de la tierra, como si, en realidad, fuera un reflejo de esta.

En el segundo fragmento del viaje, los aspectos primordiales del espacio se hacen más evidentes: la luz y la oscuridad, la vida y la muerte coexisten como en la etapa preformal del universo. El espacio se describe de la siguiente manera:

> Y va. Alguien, algo la arrastra, la guía a través de una ciudad abandonada y recubierta por una capa de polvo de ceniza, tal como si sobre ella hubiese delicadamente soplado una brisa macabra.
>
> Anda. Anochece. Anda.
>
> Un prado. En el corazón mismo de aquella ciudad maldita, un prado recién regado y fosforescente de insectos.
>
> Da un paso. Y atraviesa el doble anillo de niebla que lo circunda. Y entra en las luciérnagas, hasta los hombros, como en un flotante polvo de oro (*Obras*, p. 125).

La ciudad abandonada sugiere la desintegración de un lugar creado y poblado por el *Homo Faber*. Su desolación se subraya con la presencia de un polvo de ceniza, elemento que conlleva la connotación de destrucción y muerte. Al compararlo con una brisa macabra, se hace evidente un sentimiento de lo apocalíptico. Sin embargo, en medio de este ámbito inmerso en la oscuridad de un "doble anillo de niebla", surge el prado húmedo con su verdor de fertilidad y vida. Las luciérnagas envuelven a la amortajada en un polvo luminoso que sugiere todo lo vital.

La tercera etapa del viaje se inicia en una carretera ardiente en la cual se arrastran remolinos de polvo. El alma de la amortajada es guiada a "una región húmeda de bosques" (*Obras*, p. 160) donde ve a su nuera María Griselda, símbolo de la Naturaleza. Enseguida reinicia el descenso, esta vez al espacio subterráneo en el cual la materia se disgrega para dar paso a una nueva vida que se nutre de ella. El espacio se nos describe así:

> Una corriente la empuja, la empuja canal abajo por un trópico cuya vegetación va descolorándose a medida que la tierra se parte en mil apretados islotes. Bajo el follaje pálido, transparente, nada más que campos de begonias. ¡Oh, las begonias de pulpa acuosa!

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

> La naturaleza entera aspira, se nutre aquí de agua, nada más que de agua. Y la corriente la empuja siempre lentamente, y junto con ella, enormes nudos de plantas a cuyas raíces viajan enlazadas las dulces culebras.
>
> Y sobre todo este mundo por el que la muerte se desliza, parece haberse detenido, y cernirse, eterna, la lívida luz de un relámpago.
>
> El cielo, sin embargo, está cargado de astros; estrella que ella mira, como respondiendo a un llamado, corre veloz y cae (*Obras*, p. 161-162).

El espacio ahora está totalmente inmerso en el agua, fuente primordial de la vida; la tierra se fragmenta en apretados islotes y la vegetación ha adquirido una transparencia que le hace perder corporeidad. Las culebras enlazadas a las raíces de las plantas gigantes conllevan el significado de los orígenes de la vida, de la muerte y la resurrección.[32] Por otra parte, la luz detenida del relámpago no sólo contrasta con el movimiento de las estrellas sino que también expresa la detención de lo indetenible. La conjunción del cielo y el espacio subterráneo representa la unidad cósmica en su espacio superior e inferior.

Por último, en la etapa culminante del viaje el alma de la amortajada comienza su descenso final hacia el espacio milenario de la tierra donde yacen antiguos mares y bosques petrificados. En las tinieblas de los orígenes, la ambivalencia entre la vida y la muerte se hace aún más evidente. El descenso se describe de la siguiente manera:

> Y alguien, algo atrajo a la amortajada hacia el suelo otoñal. Y así fue como empezó a descender, fango abajo, por entre las raíces encrespadas de los árboles. Por entre las madrigueras donde pequeños y tímidos animales respiran acurrucados. Cayendo, a ratos, en blandos pozos de helada baba del diablo.
>
> Descendía lenta, lenta, esquivando flores de hueso y extraños seres, de cuerpo viscoso, que miraban por dos estrechas hendiduras tocadas de rocío. Topando esqueletos humanos, maravillosamente blancos e intactos, cuyas rodillas se encogían, como otrora en el vientre de la madre.
>
> Hizo pie en el lecho de un antiguo mar y reposó allí largamente, entre pepitas de oro y caracolas milenarias.

[32] Tradicionalmente, la serpiente representa uno de los poderes protectores de la vida y de la inmortalidad; por su muda de piel, también se la asocia con los símbolos de la resurrección (Cirlot, pp. 419-422).

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

> Vertientes subterráneas la arrastraron luego en carrera bajo inmensas bóvedas de bosques petrificados (*Obras*, p. 176).

La etapa final del descenso marca el arribo al espacio primordial de las tinieblas donde el agua y la tierra se fusionan como en la etapa preformal anterior a la creación. De la misma manera, se da la fusión entre la vida y la muerte: los huesos de los muertos forman hermosas flores que sugieren lo vital, los cuerpos viscosos e informes de extraños seres están coronados por dos hendiduras desde las cuales mana una luz que semeja el rocío, gota de agua que da vida, y los esqueletos humanos de una maravillosa belleza en su blancura intacta yacen en una posición que recuerda la etapa intrauterina, comienzo y origen de la vida, indicando que si bien la vida está ligada a la muerte, esta es también un manantial de la vida.

Por lo tanto, la muerte no se concibe como una extinción final, por el contrario, ella es una nueva modalidad de la vida la cual, por su constante transformación, mantiene, *ad infinitum*, el ciclo vital que sostiene el universo inmortalmente perdurable. Las dimensiones arquetípicas de esta visión de la muerte son evidentes: la reafirmación del ritmo cósmico fundamentado en el ciclo "Creación-Destrucción-Creación" viene a reiterar el mito del Eterno Retorno mantenido en una diversidad de grupos culturales en distintas épocas y regiones geográficas.[33] La oración metafórica: "Porque todo duerme en la tierra y despierta de la tierra" (p. 142) resume simbólicamente la desintegración que es, esencialmente, una transformación originadora de una nueva modalidad de la vida.

El viaje de inmersión culmina en una fusión cósmica que liga a la amortajada al universo en constante transformación:

> Pero nacidas de su cuerpo, sentía una infinidad de raíces hundirse y esparcirse en la tierra como una pujante telaraña por la que subía temblando, hasta ella, la constante palpitación del universo.
>
> Y ya no deseaba sino quedarse crucificada a la tierra, sufriendo y gozando en su carne el ir y venir de lejanas, muy lejanas mareas; sintiendo crecer la hierba, emerger islas nuevas y abrirse en otro continente la flor ignorada que no vive sino en un día de eclipse. Y sintiendo aún bullir y estallar soles,

[33] Para una descripción detallada de los diferentes ritos y creencias que expresan el mito del Eterno Retorno en una variedad de grupos culturales, se puede consultar el libro de Mircea Eliade ya citado o el interesante estudio de Joseph L. Henderson y Maud Oakes titulado: *The Wisdom of the Serpent: The Myths of Death, Rebirth, and Resurrection* (Nueva York: George Braziller, 1963).

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

> y derrumbarse, quién sabe dónde, montañas gigantes de arena (*Obras*, p. 176-177).

Las imágenes "una infinidad de raíces", "pujante telaraña" y el verbo figurativo "crucificada" subrayan la permanencia eterna sustentada por lazos indisolubles que unen a la amortajada a los movimientos cósmicos del agua y de la tierra, elementos primordiales asociados con el principio femenino. Como elemento integral del ciclo de muerte y regeneración, ella entrará a "la segunda muerte: la muerte de los muertos" (*Obras*, p. 177), la inmersión absoluta tras la cual su carne y su espíritu se diluirán para asumir la forma de una nueva vida.

La esencia de lo femenino, concebida por María Luisa Bombal como una prolongación de los elementos primordiales del cosmos, logra reincorporarse, después de la muerte, a una armonía quebrantada en vida por el orden burgués que le impuso espacios cerrados y rígidas regulaciones de carácter ético-sexual. Si en *La última niebla*, la mujer estaba condenada a la inmovilidad de la niebla, elemento que simboliza la nada inmutable, en *La amortajada*, la muerte de la protagonista implica un retorno a las raíces de lo femenino. Sin embargo, la restitución de la armonía Mujer-Naturaleza no debe tomarse como un mensaje positivo con respecto a la situación de la mujer. Si la única forma de recuperar la esencia natural y cósmica se encuentra en la muerte, implícitamente se ha anulado toda posibilidad de una salida en el contexto individualizado de la sociedad en un momento histórico específico.

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

VI

MARGINALIDAD Y TRANSFERENCIAS METAFÓRICAS EN "EL ÁRBOL"

Si bien en "El árbol" (1939) se reitera el conflicto básico presentado en *La última niebla* y *La amortajada*, vale decir, la inadecuación entre las aspiraciones de la protagonista y las imposiciones patriarcales, en este cuento la resolución de dicho conflicto posee las dimensiones de una liberación que va contra las normas establecidas. Por consiguiente, la trayectoria de Brígida sigue un desarrollo diferente aunque, como se demostrará más adelante, el acto de liberación no denota un cambio radical en la visión de María Luisa Bombal con respecto a la problemática de la mujer burguesa en la sociedad latinoamericana de la primera mitad del siglo XX.

No obstante los puntos de contacto con *La última niebla* y *La amortajada*, en "El árbol" como en "Las islas nuevas", también publicado en 1939, se observa la intención de la autora de darle una especificidad a su noción de "lo femenino" a partir de un modo de aprehender la realidad. Las acciones de Brígida son esencialmente impulsivas y su relación con el mundo exterior arranca de las sensaciones y emociones que este provoca en ella. La cualidad puramente intuitiva de su conocimiento origina, en consecuencia, una "suprarrealidad" en la cual priman los sentimientos, las sensaciones y la imaginación. Como ha observado la crítica, el conflicto surge precisamente de esta modalidad que contradice las normas y sistema de valores propuestos por una sociedad de carácter falogocéntrico en la cual la realidad ha sido categorizada de acuerdo a estrictos esquemas racionales y lógicos que tienen como fundamento un modo intelectual de conocer y aproximarse a la realidad. El énfasis en este diferente modo de saber y conocer se agrega, entonces, al predominio de las esferas eminentemente subjetivas del amor, la intuición y las sensaciones.

En "El árbol", ya a partir de la situación básica del relato, se hace evidente la esencia intuitiva y emocional de Brígida. Después de varios años en que ha estado separada de su esposo, la protagonista se encuentra en un concierto cuya

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

música le hace recordar episodios de su vida pasada. Haciendo caso omiso de los aspectos técnicos y formales de un arte eminentemente matemático y exacto, ella se entrega a una evocación sensorial y afectiva motivada por el ritmo y sonoridad de las notas musicales. Esta dimensión subjetiva se manifiesta en la siguiente meditación: "¡Qué agradable es ser ignorante! ¡No saber exactamente quién fue Mozart, desconocer sus orígenes, sus influencias, las particularidades de su técnica! Dejarse solamente llevar por él de la mano, como ahora" (*Obras*, p. 208). Para Brígida, la complejidad de una composición musical se reduce, entonces, a las extensiones afectivas producidas únicamente por el temple de ánimo predominante: alegría pueril en el caso de Mozart, angustia y sufrimiento en Beethoven, ansiedad de amor en Chopin.[34] Las evocaciones de Brígida alcanzan un nivel más significativo que el del simple recuerdo por medio del cual se recaptura el pasado. La perspectiva lograda por el paso de los años le permite comprender de manera más completa aquellos actos que, de acuerdo a su naturaleza impulsiva, estuvieron desprovistos de toda meditación. El cuento posee un núcleo que viene a subrayar nuevamente los rasgos esenciales en la caracterización de Brígida.[35] El proceso de comprensión de aquello que se mantuvo como un conjunto de acciones y aptitudes espontáneas hace del presente, en el concierto, un momento clave en la existencia de la protagonista. A medida que las diferentes composiciones musicales van originando una vivencia recapituladora del pasado, Brígida gradualmente comprende por qué se casó con Luis y cuáles fueron las razones que la guiaron a separarse de él.

La síntesis e intensidad propias del género cuentístico nos permiten conocer la trayectoria de la protagonista a través de un corte vertical que se bifurca simultáneamente hacia el presente y el pasado. La ligazón de ambos planos temporales se logra por medio de una disposición formal en la cual el presente funciona como marco que ilumina la existencia pasada. De esta manera, se produce una estrecha interrelación entre los acontecimientos concretos del concierto –juego de luces, música, pausas, aplausos– y aquellos incidentes enmarcados que constituyen las experiencias evocadas. Mientras se avanza hacia el punto culminante que corresponde metafóricamente a la iluminación, el pasado va invadiendo el ámbito del presente para anularlo en su concreticidad. Las preguntas retóricas de

[34] María Luisa Bombal ha dicho: "Mozart siempre me inspiró el juego, la alegría despreocupada de la niñez, Chopin es la pasión, el sentimiento, Beethoven es el horror final, el sufrimiento, ese drama que yo no puedo definir" (*Obras*, p. 344).

[35] Entendemos por núcleo de un cuento aquel acontecimiento concreto o sicológico desde el cual mana la narración regida por las leyes internas de la brevedad, la intensidad y la tensión. El núcleo constituye, por lo tanto, aquel suceso significativo en una totalidad implícita que se presenta a través de un corte vertical.

EBSCOhost - printed on 4/13/2022 2:16 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

VI

MARGINALIDAD Y TRANSFERENCIAS METAFÓRICAS EN "EL ÁRBOL"

Si bien en "El árbol" (1939) se reitera el conflicto básico presentado en *La última niebla* y *La amortajada*, vale decir, la inadecuación entre las aspiraciones de la protagonista y las imposiciones patriarcales, en este cuento la resolución de dicho conflicto posee las dimensiones de una liberación que va contra las normas establecidas. Por consiguiente, la trayectoria de Brígida sigue un desarrollo diferente aunque, como se demostrará más adelante, el acto de liberación no denota un cambio radical en la visión de María Luisa Bombal con respecto a la problemática de la mujer burguesa en la sociedad latinoamericana de la primera mitad del siglo XX.

No obstante los puntos de contacto con *La última niebla* y *La amortajada*, en "El árbol" como en "Las islas nuevas", también publicado en 1939, se observa la intención de la autora de darle una especificidad a su noción de "lo femenino" a partir de un modo de aprehender la realidad. Las acciones de Brígida son esencialmente impulsivas y su relación con el mundo exterior arranca de las sensaciones y emociones que este provoca en ella. La cualidad puramente intuitiva de su conocimiento origina, en consecuencia, una "suprarrealidad" en la cual priman los sentimientos, las sensaciones y la imaginación. Como ha observado la crítica, el conflicto surge precisamente de esta modalidad que contradice las normas y sistema de valores propuestos por una sociedad de carácter falogocéntrico en la cual la realidad ha sido categorizada de acuerdo a estrictos esquemas racionales y lógicos que tienen como fundamento un modo intelectual de conocer y aproximarse a la realidad. El énfasis en este diferente modo de saber y conocer se agrega, entonces, al predominio de las esferas eminentemente subjetivas del amor, la intuición y las sensaciones.

En "El árbol", ya a partir de la situación básica del relato, se hace evidente la esencia intuitiva y emocional de Brígida. Después de varios años en que ha estado separada de su esposo, la protagonista se encuentra en un concierto cuya

Copyright 2012. Ediciones UC.
All rights reserved. May not be reproduced in any form without permission from the publisher, except fair uses permitted under U.S. or applicable copyright law.

EBSCO Publishing : History Reference eBook Collection - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL
AN: 1718629 ; Luca Guerra.; MUJER, CUERPO Y ESCRITURA EN LA NARRATIVA DE MARA LUISA BOMBAL
Account: s6670599.main.ehost

música le hace recordar episodios de su vida pasada. Haciendo caso omiso de los aspectos técnicos y formales de un arte eminentemente matemático y exacto, ella se entrega a una evocación sensorial y afectiva motivada por el ritmo y sonoridad de las notas musicales. Esta dimensión subjetiva se manifiesta en la siguiente meditación: "¡Qué agradable es ser ignorante! ¡No saber exactamente quién fue Mozart, desconocer sus orígenes, sus influencias, las particularidades de su técnica! Dejarse solamente llevar por él de la mano, como ahora" (*Obras*, p. 208). Para Brígida, la complejidad de una composición musical se reduce, entonces, a las extensiones afectivas producidas únicamente por el temple de ánimo predominante: alegría pueril en el caso de Mozart, angustia y sufrimiento en Beethoven, ansiedad de amor en Chopin.[34] Las evocaciones de Brígida alcanzan un nivel más significativo que el del simple recuerdo por medio del cual se recaptura el pasado. La perspectiva lograda por el paso de los años le permite comprender de manera más completa aquellos actos que, de acuerdo a su naturaleza impulsiva, estuvieron desprovistos de toda meditación. El cuento posee un núcleo que viene a subrayar nuevamente los rasgos esenciales en la caracterización de Brígida.[35] El proceso de comprensión de aquello que se mantuvo como un conjunto de acciones y aptitudes espontáneas hace del presente, en el concierto, un momento clave en la existencia de la protagonista. A medida que las diferentes composiciones musicales van originando una vivencia recapituladora del pasado, Brígida gradualmente comprende por qué se casó con Luis y cuáles fueron las razones que la guiaron a separarse de él.

La síntesis e intensidad propias del género cuentístico nos permiten conocer la trayectoria de la protagonista a través de un corte vertical que se bifurca simultáneamente hacia el presente y el pasado. La ligazón de ambos planos temporales se logra por medio de una disposición formal en la cual el presente funciona como marco que ilumina la existencia pasada. De esta manera, se produce una estrecha interrelación entre los acontecimientos concretos del concierto –juego de luces, música, pausas, aplausos– y aquellos incidentes enmarcados que constituyen las experiencias evocadas. Mientras se avanza hacia el punto culminante que corresponde metafóricamente a la iluminación, el pasado va invadiendo el ámbito del presente para anularlo en su concreticidad. Las preguntas retóricas de

[34] María Luisa Bombal ha dicho: "Mozart siempre me inspiró el juego, la alegría despreocupada de la niñez, Chopin es la pasión, el sentimiento, Beethoven es el horror final, el sufrimiento, ese drama que yo no puedo definir" (*Obras*, p. 344).

[35] Entendemos por núcleo de un cuento aquel acontecimiento concreto o sicológico desde el cual mana la narración regida por las leyes internas de la brevedad, la intensidad y la tensión. El núcleo constituye, por lo tanto, aquel suceso significativo en una totalidad implícita que se presenta a través de un corte vertical.

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

la narradora vienen, así, a subrayar la vivencia subjetiva del tiempo que aniquila toda objetividad. Nos dice: "Un oleaje bulle, bulle lejano, murmura como un mar de hojas. ¿Es Beethoven? No. Es el árbol pegado a la ventana del cuarto de vestir" (*Obras*, p. 211). Al final del cuento, comenta: "Un estruendo feroz, luego una llamarada blanca que la echa hacia atrás toda temblorosa. ¿Es el entreacto? No. Es el gomero, ella lo sabe" (*Obras*, p. 218). Para luego agregar: "Encandilada se ha llevado las manos a los ojos. Cuando recobra la vista se incorpora y mira a su alrededor. ¿Qué mira? ¿La sala bruscamente iluminada, la gente que se dispersa? No. Ha quedado aprisionada en las redes de su pasado, no puede salir del cuarto de vestir" (*Obras*, p. 219). El retorno a la sala de concierto sólo ocurrirá una vez que la protagonista comprenda, de manera más completa, el significado de sus acciones en el pasado. Simultáneamente, este proceso de anagnórisis junto con iluminar lo ya vivido representa, en forma implícita, un reconocimiento de la identidad del ser en el presente.

MOZART: INOCENCIA Y MARGINALIDAD SOCIAL

El poder sugestivo de la música y su estrecha relación con el contenido de la narración enmarcada hace preciso inquirir en su significado intrínseco y sus dimensiones simbólicas. Las composiciones de Mozart, el niño prodigio que conquistó las cortes europeas del siglo XVIII, se caracterizan por una cualidad alegre y juguetona expresada por el ritmo y la melodía. Bajo la influencia del estilo galante italiano –en boga durante los siglos XVII y XVIII– Mozart, en su primera etapa, compone una música de carácter hedonista en la cual prima el placer auditivo sobre la emoción. Las características relevantes de su arte son, entonces, la vitalidad, el goce natural, la fantasía y la inocencia pueril y casi angelical que nos internan en "el país de la infancia". A medida que el compositor entra en la adultez, va abandonando los juegos superficiales del estilo galante para comenzar a infundir en sus creaciones un intenso sentimiento de nostalgia por la felicidad despreocupada de la niñez y la adolescencia.[36] Sin embargo, su

[36] Se ha explicado este cambio como un resultado de las experiencias personales del compositor. "Choques afectivos sufridos en el momento en que se evade de la presión paterna y de la infancia engendran en él una especie de insatisfacción fundamental del presente, una especie de nostalgia que poco a poco gobernará su universo interior y le llevará naturalmente a librar su expresionismo latente sin renunciar, no obstante, al hedonismo" (*Enciclopedia Salvat de la música*, Barcelona: Salvat Editores, S. A., 1967, tomo III, p. 418).

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

música conservará, por la inflexión particular de la línea melódica, esta primera orientación hedonista que hará de su arte una mezcla peculiar de placer sensual y emoción nostálgica.

El marco musical en la primera sección de "El árbol" prefigura, en sus dimensiones simbólicas, la nostalgia por el paraíso perdido de la inocencia y vitalidad en las etapas de la niñez y la adolescencia. La declinación de la luz y el advenimiento de la oscuridad en la sala de conciertos dan paso a aquellos recuerdos que se han mantenido en las esferas del inconsciente. La música de Mozart transporta a Brígida al "jardín de sus años juveniles" (*Obras*, p. 208) a través de un puente suspendido sobre el agua. Es obvio que la imagen del puente señala en su significado tradicional aquel elemento que liga dos mundos separados: lo sensible y lo suprasensible, el presente y el pasado, lo concreto y lo invisible (Cirlot, p. 387).

La entrada al mundo evocado de la juventud se describe de la siguiente manera: "Y Mozart la lleva, en efecto. La lleva por un puente suspendido sobre un agua cristalina que corre en un lecho de arena rosada. Ella está vestida de blanco, con un quitasol de encaje, complicado y fino como una telaraña, abierto sobre el hombro" (*Obras*, p. 208). El etéreo traje blanco sugiere la pureza espiritual, la intuición no maculada aún por esquemas o convenciones racionales. Por otra parte, el color rosado de la arena es un símbolo de la sensualidad, la emoción y el goce juvenil. El agua, *leitmotiv* recurrente que irá adoptando diferentes modalidades de acuerdo al contenido de cada sección, es aquí agua cristalina que fluye libremente en un impulso de fantasía y naturalidad. Los altos surtidores por los cuales el agua asciende y desciende melodiosamente en la fuente son de un valor simbólico: sus aguas representan la fuerza vital de todo lo creado, el placer juvenil y el deseo de retornar a la etapa feliz de la infancia (Cirlot, pp. 221-222).

La imagen de la escalera vuelve a reiterar el movimiento ascendente y descendente sugerido por el ritmo de la música de Mozart. Como ligazón que media entre los mundos inicialmente separados del presente y el pasado se describe así: "¡Mozart! Ahora le brinda una escalera de mármol azul por donde ella baja entre una doble fila de lirios de hielo. Y ahora le abre una verja de barrotes con puntas doradas para que ella pueda echarse al cuello de Luis, el amigo íntimo de su padre" (*Obras*, p. 209). La doble fila de lirios conlleva el significado de pureza, espiritualidad y alegría, características esenciales en esta etapa de íntima unión con la Naturaleza en la vida de Brígida (de Vries, pp. 298-299). El color dorado de los barrotes de la verja sugiere la fuerza solar en toda su vitalidad y luminosidad. La variedad cromática, la melodía del agua y el predominio de la

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

luz contrastarán posteriormente con el vestido negro de la protagonista bajo la luz artificial de la sala de conciertos.

El contacto con la Naturaleza que prodiga un pletórico goce sensual y la inocencia que implica la incontaminación de la rigidez de un orden social representan, según la visión de María Luisa Bombal, un tipo de existencia en el cual la esencia femenina alcanza una verdadera plenitud.

Sin embargo, dada la inadecuación fundamental entre el ser femenino y los valores de la sociedad patriarcal, dicha plenitud, inocencia y felicidad son sólo posibles en la etapa marginal de la adolescencia –época en la cual aún no ha sido imperativo amoldarse a normas y convenciones que irán mutilando los impulsos naturales–.

Este desajuste y la consecuente marginalidad se hacen evidentes al examinar la relación de Brígida con el mundo circundante de lo social. Su atracción afectiva y sensual por la música será regulada al exigírsele que realice la actividad intelectual de aprender las complejas llaves musicales. Su inhabilidad para conceptualizar lo que para ella es pura emoción y sensibilidad provoca el comentario del padre de que es una criatura retardada. A diferencia de sus hermanas, quienes reciben más atención y, por lo tanto, van gradualmente siendo entrenadas para entrar exitosamente en el régimen patriarcal, Brígida, por ser la hermana menor, permanece rezagada en una realidad en la cual priman la fantasía y la imaginación. Se dice: "Brígida era la menor de seis niñas todas diferentes de carácter. Cuando el padre llegaba por fin a su sexta hija, llegaba tan perplejo y agotado por las cinco primeras que prefería simplificarse el día declarándola retardada. 'No voy a luchar más, es inútil. Déjenla. Si no quiere estudiar, que no estudie. Si le gusta pasarse en la cocina oyendo cuentos de ánimas, allá ella. Si le gustan las muñecas a los dieciséis años, que juegue'. Y Brígida había conservado sus muñecas y permanecido totalmente ignorante" (*Obras*, p. 208).

La incapacidad de Brígida para aproximarse a la realidad a partir del intelecto y la razón y su inhabilidad para ajustarse al pragmatismo de su sociedad, hacen de ella un lastre, un ser inútil e inservible. En el mundo de la alta burguesía, donde la mujer debe dominar los símbolos sociales de su clase, Brígida resulta ser un fracaso, una joven que todos catalogan como "tonta" (*Obras*, p. 209).[37] De aquí

[37] En su estudio sociológico sobre la clase alta chilena, Emilio Willems afirma: "Nuestros informantes manifestaron que la mujer es el centro de gravitación de la casa; es ella quien frecuentemente recibe parientes y amigos, educa a los hijos y supervigila la administración del hogar. En torno a la casa se desarrolla un intrincado complejo de relaciones sociales, a través de las cuales se transmiten los padrones de comportamiento considerados característicos de la clase alta. No se concibe que, sin haber pasado por

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

proviene una ironía que subraya el conflicto entre dos sistemas de valores: pragmatismo utilitario versus sensibilidad imaginativa, intelecto que categoriza versus sensualidad que participa de lo natural y suprarreal. El tercer elemento inherente a la ironía proviene de la antítesis entre los parámetros del falogocentrismo y la valoración que se le atribuye en el texto a la modalidad cognoscitiva de Brígida como figura que, según la visión de María Luisa Bombal, representa "un modo femenino" de acercarse y comprender la realidad.

Mientras sus hermanas, año tras año, se van casando, acto que significa cumplir exitosamente con el rol primario asignado a la mujer por la sociedad, Brígida permanece en la marginalidad de su soltería. Es importante señalar que su matrimonio con Luis surge como un acto impulsivo e inconsciente que reafirma su modo de ser en el mundo. La entrada en la institución del matrimonio no representa una abdicación o rechazo de sus valores, por el contrario, casarse con Luis, como comprende la protagonista en su evocación posterior, significaba para ella conservar su autenticidad, seguir siendo lo que intrínsecamente era. En el concierto, Brígida reflexiona: "Por eso se había casado con él. Porque al lado de aquel hombre solemne y taciturno no se sentía culpable de ser tal cual era: tonta, juguetona y perezosa. Sí, ahora que han pasado tantos años comprende que no se había casado con Luis por amor..." (*Obras*, p. 209). Si para la sociedad su matrimonio indica que ella se ha asimilado "al orden de las familias", tras las apariencias de una adecuación a los valores establecidos se esconde el acto impulsivo de proteger su propia identidad. Este es, sin duda, un comentario que alude a la situación de la época. Para Brígida, la única forma posible de conservar su modo intuitivo de ser es incorporándose a la institución conyugal que servirá, frente a los otros, como una máscara de conformismo social. Ingenuamente, ella cree que podrá continuar siendo lo que es, sin darse cuenta de que el matrimonio y las normas para la mujer casada la recluirán en el espacio cerrado de la casa aislándola así de la Naturaleza, ámbito en el cual se nutría su temperamento instintivo, sensual e imaginativo.

una serie de iniciaciones, una mujer pueda adquirir la pericia social necesaria para desempeñar con éxito las funciones que simbolizan el status social y las tradiciones de familia" ("La clase alta chilena", *Estructura social de Chile*, editado por Hernán Godoy, Santiago: Editorial Universitaria, 1971, pp. 452-453).

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

BEETHOVEN: FRUSTRACIÓN Y ANIQUILACIÓN DEL SER

La entrada en la institución del matrimonio posee como marco una de las sonatas de Ludwig van Beethoven. Se produce, en consecuencia, un cambio abrupto en el temple de ánimo que contrasta, de manera significativa, con la policromía, sensualidad natural y felicidad juvenil de la primera sección. El ritmo ascendente y descendente que subrayaba una existencia luminosa e inocente ahora asume la forma de un oleaje que gradualmente se intensifica para expresar, con intensidad dramática, la emoción del sufrimiento. Las sonatas de Beethoven comunican el dolor y soledad de una vida amorosa atormentada, son la expresión emocional de un temperamento apasionado que no logró jamás el amor correspondido. La música de Beethoven es, por lo tanto, un símbolo de la incomunicación y la pasión no satisfecha.

La evocación de la vida matrimonial se inicia así: "Y ahora Beethoven empieza a remover el oleaje tibio de sus notas bajo una luna de primavera. ¡Qué lejos se ha retirado el mar! Brígida se interna playa adentro hacia el mar contraído allá lejos, refulgente y manso, pero entonces el mar se levanta, crece tranquilo, viene a su encuentro, la envuelve, y con suaves olas la va empujando, empujando por la espalda hasta hacerle recostar la mejilla sobre el cuerpo de un hombre. Y se aleja, dejándola olvidada sobre el pecho de Luis" (*Obras*, p. 210). El primer aspecto que llama la atención en esta escena es el carácter elusivo de las aguas del mar que se alejan mientras Brígida corre a su encuentro. Hernán Vidal comenta al respecto: "Su clarividencia aumenta con la parte siguiente del concierto, Beethoven, asociada con la pasión expectante, simbolizada por el mar. Es revelador que el mar evada a Brígida, negándole la sensualidad de su 'oleaje tibio'. La arrastra, pero no al placer, sino para 'dejarla olvidada' sobre el pecho de Luis" (p. 111). Toda la vida matrimonial de Brígida estará teñida por la búsqueda infructuosa del amor y la pasión; en consecuencia, las connotaciones simbólicas del mar como materia primordial y como espacio relacionado con la fertilidad, la sensualidad y el deseo sexual ponen en evidencia el tronchamiento de lo instintivo y lo ontológico en la protagonista.

De manera similar a *La última niebla* y *La amortajada*, el matrimonio se concibe en este cuento como una fuerza aniquilante del ser femenino y su lugar en el mundo. Al parecer, Luis se ha casado con Brígida por razones totalmente ajenas al verdadero amor. El hecho de que él la llame "collar de pájaros" sugiere una mistificación desprovista de un conocimiento más profundo de su joven esposa. Así como en la casa paterna no se tomaban en cuenta sus "rarezas", ahora Brígida nuevamente es ignorada y sus inquietudes por lo general son acalladas con

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

la indiferencia o la caricia ausente. La dependencia económica y emocional en el matrimonio viene simplemente a repetir su situación anterior. Como prototipo de la mujer burguesa de la época, la protagonista pasa de la tutela paterna a la tutela del marido en una situación de alteridad subalterna que previene que se constituya en sujeto.[38]

Es más, la entrada en el matrimonio implica convivir con un hombre en el cual predomina el racionalismo y un pragmatismo utilitario que lo motiva a ocupar cada minuto de su vida en sus negocios y asuntos legales. Por lo tanto, el conflicto básico entre dos sistemas de valores se acentúa y Brígida queda aprisionada en la soledad, la incomunicación y la frustración amorosa. La insatisfacción de sus anhelos íntimos se hacen explícitos en el siguiente pasaje: "Inconscientemente él se apartaba de ella para dormir, y ella inconscientemente, durante la noche entera, perseguía el hombro de su marido, buscaba su aliento, como una planta encerrada y sedienta que alarga sus ramas en busca de un clima propicio" (*Obras*, p. 211). La imagen de la planta encerrada y sedienta no sólo subraya la dependencia afectiva de la protagonista, sino también el tronchamiento de una vida natural que ha sido relegada a un espacio cerrado y árido.

Ante la tragedia del desamor, Brígida encuentra una salida en la evasión y en el aislamiento. Huye de su realidad concreta para recluirse en el cuarto de vestir, típico aposento de la casa burguesa cuya arquitectura parece estar diseñada para la soledad y el ocio de la mujer.[39] Es allí donde descubre la presencia vivificante del árbol descrito de la siguiente manera:

> Le bastaba entrar para que sintiese circular en ella una sensación bienhechora. ¡Qué calor había siempre en el dormitorio por las mañanas! ¡Y qué luz cruda! Aquí, en cambio, en el cuarto de vestir, hasta la vista descansaba, se refrescaba. Las cretonas desvaídas, el árbol que desenvolvía sombras como de agua agitada y fría por las paredes, los espejos que doblaban el follaje y

[38] Mercedes Valdivieso ha destacado esta relación diciendo: "Su esposo es tan distante e inaccesible como era su padre y la tolera de la misma manera como el padre soportó su nacimiento, sus fantasías y su sexo. Ni el padre ni el esposo han pensado jamás en Brígida como un individuo que ha alcanzado la madurez" ("Social Denunciation in 'El árbol'", *Latin American Literary Review 9* [1976], p. 72.) La traducción es mía.

[39] Es importante notar que en la Edad Media prácticamente no existía la vida privada en el hogar, razón por la cual todas las actividades se centraban en un salón principal, incluso eran poco frecuentes los aposentos individuales. Con el ascenso de la burguesía, se modifica la arquitectura de la casa para añadir pequeñas piezas como el *closet* o el *boudoir* en los cuales la mujer se resguarda en la vida privada para leer o escribir cartas.

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

> se ahuecaban en un bosque infinito y verde. ¡Qué agradable era ese cuarto! Parecía un mundo sumido en un acuario. ¡Cómo parloteaba ese inmenso gomero! Todos los pájaros del barrio venían a refugiarse en él. Era el único árbol de aquella estrecha calle en pendiente que desde un costado de la ciudad se despeñaba directamente al río (*Obras*, p. 211).

En el espacio cerrado de la casa, la figura del árbol trae ese contacto con la Naturaleza que Brígida ha perdido. La sombra que él deposita en el cuarto de vestir no sólo la aleja de la realidad, sino que también propicia un sustituto de lo natural y libre: las sombras de su follaje semejan un agua fría que invade las paredes del cuarto y cuyo reflejo parece "un bosque infinito". La sublimación de los impulsos inherentes a lo femenino se realiza, entonces, en un simulacro de lo natural, subrayado por los espejos y la imagen del acuario que connota agua detenida y cercamiento de lo natural y libre en un espacio cerrado. Sin duda, esta forma asumida por el *leitmotiv* del agua contrasta, de manera notable, con el agua cristalina y fluida de la fuente en la etapa de la adolescencia.

El árbol es, tal vez, uno de los elementos simbólicos más importantes en todas las culturas, de allí la variedad de significados que conlleva: en primer lugar, representa el *axis mundi* en su crecimiento, proliferación, generación y regeneración que se traduce ontológicamente como una "realidad absoluta". Por su imagen vertical constituye, además, un eje entre el mundo subterráneo, el terrestre y el celestial; asimismo, se asocia con la vida, el conocimiento y la muerte (árbol de la vida, árbol de la ciencia y crucifixión). Por otra parte, según Carl G. Jung, el árbol también representa el crecimiento físico, la maduración sicológica y la conjunción cósmica de lo femenino (proliferación) y lo masculino (símbolo fálico). La riqueza simbólica del árbol requiere, entonces, delimitar sus connotaciones específicas de acuerdo a la visión del mundo ofrecida en el texto.

En la narrativa de María Luisa Bombal, la evasión de la situación angustiosa en el matrimonio generalmente se da como una aproximación sublimatoria en el ámbito vital de la Naturaleza. Dicho acercamiento no sólo se debe a la carencia de recursos concretos para modificar un conflicto social, también responde al impulso instintivo de retornar a los orígenes mismos de lo que María Luisa Bombal concibe como la "esencia femenina" en un vínculo y extensión de la Naturaleza y el cosmos. Es precisamente en este sentido que se debe comprender gran parte del simbolismo del árbol. Erich Neumann, en su completo estudio sobre el arquetipo de lo femenino, destaca que el árbol en su vegetación, crecimiento y proliferación es asociado con la fertilidad de la mujer: el arquetipo de la Madre al igual que el arquetipo del Árbol del Mundo protege, alimenta y sostiene el ciclo

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

de la vida.[40] En el cuento, el árbol vendría a constituir entonces un símbolo de la esencia femenina mutilada por un matrimonio en el cual no existe el amor, la pasión o el deseo de procrear. Es interesante notar cómo el árbol y su cambio de follaje implícitamente alude a un ciclo vital en el cual Brígida no participa por no tener hijos; en un pasaje del cuento se dice: "Y vino el otoño. Las hojas secas revoloteaban un instante antes de rodar sobre el césped del estrecho jardín, sobre la acera de la calle en pendiente. Las hojas se desprendían y caían… La cima del gomero permanecía verde, pero por debajo el árbol enrojecía, se ensombrecía como el forro gastado de una suntuosa capa de baile. Y el cuarto parecía ahora sumido en una copa de oro triste" (*Obras*, p. 218).

Debido a la conjunción cósmica representada por el árbol, este también funciona en el cuento como una imagen simbólica del padre protector. Mercedes Valdivieso ha señalado la presencia de la trinidad Padre-Esposo-Árbol como figuras alternadas que se complementan; cada una de ellas le ofrece a Brígida una sombra protectora que la salva de los peligros del mundo exterior manteniéndola dentro de los límites de la casa y la familia (pp. 71-73). En este sentido, la transferencia sublimatoria en el árbol reemplaza a un esposo indiferente de la misma manera como este reemplazó al padre.

Si el matrimonio parecía en un principio la vía por medio de la cual Brígida saldría de la marginalidad social, lo que ocurre en efecto es una intensificación de esta situación: Luis se avergüenza de salir con ella, no tiene amigas y por su status de mujer casada de la clase alta ni siquiera le está permitido salir sola. Por consiguiente, el matrimonio la ha conducido a una doble alienación que se traduce en su aislamiento tanto del mundo como del ámbito natural. En su existencia solitaria, el árbol será entonces el único lazo que la una al espacio abierto y vital de la Naturaleza. En este contexto, su reacción después del incidente con Luis resulta altamente significativa. Se dice:

> Fue entonces cuando alguien golpeó con los nudillos en los cristales de la ventana.
>
> Había corrido, no supo cómo ni con qué insólita valentía, hacia la ventana. La había abierto. Era el árbol, el gomero que un gran soplo de viento agitaba, el que golpeaba con sus ramas los vidrios, el que la requería desde

[40] Erich Neumann. *The Great Mother: An Analysis of the Archetype* (Princeton: Princeton University Press. 1963). Ver especialmente las secciones sobre los misterios de la transformación (pp. 55-63) y la diosa de las plantas (pp. 240-267).

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

> fuera como para que lo viera retorcerse hecho una impetuosa llamarada negra bajo el cielo encendido de aquella noche de verano.
>
> Un pesado aguacero no tardaría en rebotar contra sus frías hojas, ¡Qué delicia! Durante toda la noche, ella podría oír la lluvia azotar, escurrirse por las hojas del gomero como por canales de mil goteras fantasiosas. Durante toda la noche oiría crujir y gemir el viejo tronco del gomero contándole de la intemperie, mientras ella se acurrucaría, voluntariamente friolenta, entre las sábanas del amplio lecho, muy cerca de Luis (*Obras*, p. 215).

En contraste con el silencio y la situación estancada de las relaciones matrimoniales, el árbol descrito con la imagen de "una impetuosa llamarada negra", se destaca como un elemento dinámico y vital incorporado al movimiento regenerador de la Naturaleza simbolizado por la lluvia procreadora. A través de él, Brígida, relegada a la pasividad y a la dependencia, puede mantener un contacto con la Naturaleza al escuchar el ruido de la lluvia y el gemir del tronco del gomero bajo la intemperie. Para su existencia solitaria, el árbol se ha transformado en un elemento personificado, en el único ser con quien logra comunicarse.

CHOPIN: HACIA LA BÚSQUEDA DEL AMOR

La sección final del cuento está enmarcada por los *Estudios* de Frederick Chopin, composiciones que infunden un nuevo ritmo y una emoción diferente. En Chopin es frecuente el empleo de la forma binaria y la técnica del arabesco que originan un ritmo repetitivo con variaciones. Esta secuencia rítmica se refleja en la prosa narrativa a través de la repetición y el uso de frases breves; el caer de la lluvia no sólo imita la música de Chopin descrita como "puñados de perlas que llueven a chorros sobre un techo de plata" (*Obras*, p. 216), sino que también crea una atmósfera de tristeza, de ansiedad afectiva no satisfecha. Como exponentes del movimiento romántico, los *Estudios* de Chopin son, en esencia, una exaltación del sentimiento y la emoción, cada pieza musical se organiza alrededor del clímax expresivo logrado por la abundancia de figuraciones, por el ritmo y la intensidad. El marco de la música de Chopin resulta ser entonces un símbolo del amor que, en el caso de Brígida, representa la carencia que le daría sentido a su existencia subordinada.

Protegida por el árbol que sustituye el jardín perdido de su adolescencia, entra en una etapa de resignación y aceptación pasiva. El comentario de Luis: "En todo caso, no creo que nos convenga separarnos, Brígida. Hay que pensarlo mucho"

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

(*Obras*, p. 216), descubre para ella la fuerza omnipotente de las convenciones sociales que condenan la ruptura de los lazos conyugales. Por otra parte, su absoluta dependencia emocional y económica le impide atreverse a enfrentar un mundo pragmático cuyos procedimientos desconoce. Su única salida estará en aceptar la mediocridad de una existencia rutinaria despojada de toda pasión. Se dice:

> En ella los impulsos se abatieron tan bruscamente como se habían precipitado. ¡A qué exaltarse inútilmente! Luis la quería con ternura y medida; si alguna vez llegaba a odiarla la odiaría con justicia y prudencia. Y eso era la vida. Se acercó a la ventana, apoyó la frente contra el vidrio glacial. Allí estaba el gomero recibiendo serenamente la lluvia que lo golpeaba, tranquila y regular. El cuarto se inmovilizaba en la penumbra, ordenado y silencioso. Todo parecía detenerse, eterno y muy noble. Eso era la vida. Y había cierta grandeza en aceptarla así, mediocre, como algo definitivo, irremediable. Y del fondo de las cosas parecía brotar y subir una melodía de palabras graves y lentas que ella se quedó escuchando: "Siempre". "Nunca"... Y así pasan las horas, los días y los años. ¡Siempre! ¡Nunca! ¡La vida, la vida! (*Obras*, p. 216).

En el espacio cerrado del cuarto ordenado y silencioso, Brígida acepta pasivamente la rutina vacía de su vida con la misma serenidad con que el árbol recibe la lluvia regular y monótona. En esta evasión del conflicto creado por su matrimonio con Luis, el cuarto dentro de la casa se transforma así en el único resquicio posible para evadir las leyes del régimen patriarcal gracias al árbol, único sustituto de todo lo vital. Su follaje semeja el agua movediza y el fuego, elementos primordiales que simbolizan la fertilidad y la pasión. Es más, en el texto se hacen constantes alusiones al calor asfixiante de la casa y a la sombra bienhechora y refrescante del árbol, señalando implícitamente la pasión insatisfecha de la protagonista y su sublimación en la presencia reconfortante del árbol. Así, al referirse a aquellas noches en las cuales Brígida huye a su cuarto de vestir, se dice: "Su fiebre decaía a medida que sus pies desnudos se iban helando poco a poco sobre la estera. No sabía por qué le era tan fácil sufrir en aquel cuarto" (*Obras*, p. 217).

Aislada en el silencio y la existencia cercada por los espacios cerrados de la casa, Brígida sobrevive escuchando el árbol frente a su ventana que hace llegar hasta ella los sonidos de una Naturaleza en constante transformación: "El cuarto se llenaba instantáneamente de discretos ruidos y discretas presencias, de pisadas misteriosas, de aleteos, de sutiles chasquidos vegetales, del dulce gemido de un grillo escondido bajo la corteza del gomero sumido en las estrellas de una calurosa noche estival" (*Obras*, p. 217).

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

El árbol se transforma así en el único eje de su vida, de la misma manera como la evocación del amante real o imaginario constituye el único sentido para la existencia de la protagonista en *La última niebla*. Es importante notar que hasta la vivencia del tiempo gira alrededor del gomero bajo los efectos del sol, la lluvia y el viento: "El verano deshojaba su ardiente calendario. Caían hojas luminosas y enceguecedoras como espadas de oro, y páginas de una humedad malsana como el aliento de los pantanos; caían páginas de furiosa y breve tormenta, y páginas de viento caluroso, del viento que trae el 'clavel del aire' y lo cuelga del inmenso gomero" (*Obras*, p. 216). En este pasaje se alude al paso del tiempo utilizando la metáfora del verano que deshoja su ardiente calendario; dicha metáfora se extiende con la imagen de las páginas que caen como hojas y van marcando los cambios atmosféricos de la época estival: los días asoleados son "páginas luminosas y enceguecedoras como espadas de oro", los días húmedos semejan el aliento de los pantanos, mientras otras páginas marcan los días de tormenta o de viento caluroso. Esta experiencia del tiempo es altamente reveladora puesto que señala un estado de absoluta enajenación con respecto al tiempo histórico; Brígida ha llegado a tal grado de evasión que ha perdido en forma total la conciencia de todo conflicto inserto en su contexto social. Por otra parte, su compenetración con el ámbito natural representado por el árbol es un mero simulacro que se realiza a través de la ventana y los espejos de su cuarto de vestir, dos *leitmotiv*s que conllevan el significado de sustitutos que sólo dejan vislumbrar a la distancia lo que el cosmos natural realmente es. Ella no es parte de una fusión vital con el paisaje exterior, por el contrario, es simplemente una espectadora que lo contempla desde el espacio cerrado de la casa.

Según la visión de María Luisa Bombal, estas experiencias sublimatorias, sin embargo, no representan una respuesta auténtica para la situación problemática de la mujer. Del mismo modo como en *La última niebla* y *La amortajada*, la armonía aparente tuvo que llegar a una crisis, a un quiebre total, aquí en "El árbol" la decisión de una junta de vecinos irrumpe en el mundo creado por Brígida. Esta decisión, basada en lo puramente utilitario (las raíces levantaban las baldosas de la acera), vuelve a poner de manifiesto el conflicto básico entre la realidad concreta dominada por el pragmatismo civilizador de la sociedad y la suprarrealidad de Brígida. El árbol es derribado y junto con su caída desaparece aquel follaje que se repetía en los espejos del cuarto de vestir ocultando la verdadera realidad del mundo exterior. La sombra protectora que propiciaba la evasión enajenante es ahora reemplazada por "una luz blanca, aterradora" (*Obras*, p. 219). La realidad creada por Brígida ha desaparecido de manera irrevocable: "Era como si hubieran arrancado el techo de cuajo; una luz cruda entraba por todos lados, se le metía por

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

los poros, la quemaba de frío. Y todo lo vería a la luz de esa fría luz..." (*Obras*, p. 219). Y es bajo esta luz que la protagonista debe enfrentar la vejez de su marido y los elementos del espacio urbano, producto del dominio de la Naturaleza por un afán de lucro: la vegetación ha sido reemplazada por calles estrechas, rascacielos, vidrieras llenas de frascos, automóviles y estaciones de servicio. En los espejos del cuarto ahora se reflejan balcones de metal, ropa colgada y jaulas con canarios, jaulas que mantienen lo natural y libre aprisionado entre cuatro paredes, de la misma manera como Brígida ha permanecido encerrada por un orden social que relega a la mujer a los límites físicos de la casa.

Se produce, así, el verdadero enfrentamiento de la heroína con su propia existencia:

> Le habían quitado su intimidad, su secreto; se encontraba desnuda en medio de la calle, desnuda junto a un marido viejo que le volvía la espalda para dormir, que no le había dado hijos. No comprende cómo hasta entonces no había deseado tener hijos, cómo había llegado a conformarse a la idea de que iba a vivir sin hijos toda su vida. No comprende cómo pudo soportar durante un año esa risa de Luis, esa risa demasiado jovial, esa risa de hombre que se ha adiestrado en la risa porque es necesario reír en determinadas ocasiones (*Obras*, p. 219).

Su resignación ante una vida despojada de pasión y vitalidad junto a un esposo en quien hasta la risa se ha convertido en un gesto mecánico y pragmático, se descubre, entonces, como una actitud falsa que no responde a los verdaderos anhelos de la protagonista. Intuitivamente, Brígida se da cuenta de que la aceptación pasiva de las convenciones sociales la ha conducido a una existencia inauténtica en la cual se finge ante los otros una felicidad conyugal inexistente mientras su esencia vital y afectiva se sublima en la soledad y el aislamiento. La muerte del árbol la conduce a la verdadera vida, a la búsqueda de la única experiencia en la cual la mujer de la época podía reafirmar su existencia: el amor. En una sociedad donde prima la razón, la experiencia amorosa es, según plantea María Luisa Bombal, el solo baluarte en el cual aún perduran el instinto, la emoción y el sentimiento; es únicamente a través del amor que se realiza la esencia de lo femenino, sustentador del ciclo regenerador de la Naturaleza. Su elección de abandonar una vida hecha de mentiras implica afrontar un mundo que censura duramente a la mujer separada y este enfrentamiento viene a intensificar su situación marginal dentro de la sociedad.

El contrapunto entre el presente y el pasado ha llegado a su fin: el público del concierto se aleja de la sala iluminada y Brígida abandona su evocación después

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

de haber comprendido las razones que la impulsaron a abandonar a Luis. Sólo ahora que ha logrado vislumbrar el significado de su acción, ella podría responder a la pregunta de Luis: lo abandona porque han derribado el árbol.

Si bien la comprensión de una etapa señera en la vida de la protagonista es en sí positiva, puesto que implica una introspección que da mayor sentido a sus actos,[41] es importante señalar que tanto el acto de liberación como su comprensión posterior no significan asumir una posición con respecto al verdadero dilema de la mujer y su problemática social. Su acto de liberación, comparado con la niebla en su inmovilidad definitiva o la disolución en "la muerte de los muertos", constituye sólo una primera reafirmación de la existencia en una sociedad en la cual no existía el divorcio legal; es, en realidad, el acto intuitivo que refleja una insatisfacción con respecto a la pasividad y la dependencia de la mujer, mas no señala una toma de conciencia social. El aseverar que el abandono se debe a que han derribado el árbol significa ignorar los orígenes mismos del conflicto: dentro de los complejos factores socio-económicos que fijaron el matrimonio como única meta de la mujer y la relegaron a una existencia subordinada, el hecho fortuito de la desaparición del gomero parece una especie de apéndice histórico. Brígida ha logrado descubrir la falsedad de su mundo, pero no ha asumido una actitud consciente con respecto al lugar que la sociedad le ha negado a la mujer.

Por lo tanto, la liberación en este cuento no señala un cambio significativo en la cosmovisión de María Luisa Bombal. Así como en *La última niebla* se representaban las fuerzas mutilantes de la existencia femenina a través del elemento poético y abstracto de la niebla, aquí se señalan con la desaparición de otro elemento simbólico, el árbol. La transferencia metafórica que reemplaza fuerzas concretas e históricas sólo se puede comprender en el complejo contexto de la ideología de la autora. Desde el lugar subordinado asignado a la mujer de la época, María Luisa Bombal crea, para sus protagonistas, un desplazamiento espacial, márgenes que no afectan la base misma de la estructura patriarcal concebida por ella como estática e inmodificable. El cuarto protegido por el árbol como sustituto de lo natural resulta ser también la metáfora desplazada de una denuncia implícita acerca del lugar subalterno de la mujer. En "El árbol" como en

[41] Hernán Vidal comenta en su análisis: "Cuando el árbol cae, Brígida sufre un dolor similar al del gomero al observar por primera vez la realidad objetiva en que viviera con Luis, espacio de decadencia, vulgaridad y engaño. Pero también desemboca a una vida más amplia, en que la comprensión de los motivos del abandono de Luis equivalen a la superación del ensimismamiento en la misma forma en que la luz del auditorio la arranca de la entrega mental a sus procesos psíquicos inconscientes" (p. 115).

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

La última niebla y *La amortajada*, estas transferencias metafóricas aluden, además, a un espacio en blanco en los textos de María Luisa Bombal: los factores históricos de una subalternidad que, al privar a la mujer de toda agencia transformadora, la motivan a crear resquicios subversivos desde una marginalidad que, de manera paradójica, la reitera.

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

SEGUNDA PARTE

REAPROPIACIONES DE LA IMAGEN ARQUETÍPICA DE LA MUJER

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

VII

MUJER, AGUA Y TIERRA: HACIA UNA DEFINICIÓN DEL ARQUETIPO FEMENINO

En los textos analizados anteriormente se destacaba la presencia de una protagonista cuya situación problemática residía en la inadecuación entre sus aspiraciones y los valores de una sociedad patriarcal que, al ubicarla en un lugar subordinado, regulaba tanto su cuerpo como su conducta. El hecho de que en "El árbol" esta inadecuación ocurra también en la esfera de un modo de acercarse a la realidad, marca una apertura de carácter epistemológico que inserta en el saber y el conocer una diferenciación genérica. En "Las islas nuevas", cuento también publicado en 1939, este sesgo de carácter epistemológico se profundiza y volverá a elaborarse en "Trenzas", de 1940, y "La historia de María Griselda", de 1946. Así, la meta del amor y la sexualidad pasan a un segundo plano y se omite la especificidad del contexto social latinoamericano. En consecuencia, la institución del matrimonio y su rígido código moral dejan de ser el núcleo desde el cual mana el conflicto, y el *leitmotiv* de la búsqueda del amor ya no es un elemento estructurador. Por otra parte, el microcosmos social se amplía para representar, de manera más abstracta, un mundo moderno en el cual se ha perdido el contacto con lo misterioso y primordial, con aquellas fuerzas naturales que, según María Luisa Bombal, la mujer porta y prolonga.

Desde una posición ideológica que reitera la esencialización genérica establecida por el falogocentrismo, la autora recurre a los arquetipos de "lo femenino" puesto que en aquella época aún no existían imaginarios creados desde una perspectiva de mujer. Sin embargo, a estos arquetipos creados por la imaginación androcéntrica, María Luisa Bombal agrega márgenes significativos en una apropiación que modifica sus significados primarios.

Las producciones culturales del sistema patriarcal regido por una hegemonía masculina se han centrado en la primacía del Logos (filosofía, ciencia) y del Falo (Divinidad masculina, figura del Padre), en una jerarquización que le da prioridad

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

a la unidad, a lo visible racionalmente verificable y a la verticalidad teleológica dirigida a cumplir una meta. Por lo tanto, en la cultura de occidente, aparte de la vasta caracterología atribuida a "lo masculino" y "lo femenino", se produjeron imágenes y mitologías que adscribieron al hombre todas las actividades que implicaban un Hacer y que funcionaban como modelos religiosos y sociales. Así, junto al arquetipo del Creador del Mundo se destacan figuras tales como el héroe, el maestro, el mago y el tirano. Siguiendo los paradigmas organizados a partir de las oposiciones binarias entre hombre y mujer, al Hacer masculino vinculado al acto de civilizar y enseñar produciendo cultura, es decir, modificando el entorno natural, se oponen arquetipos de lo femenino asociados a la naturaleza y a la función biológica de la maternidad.

El estudio de los arquetipos tiene como figura relevante a Carl G. Jung, quien hace una distinción entre la conciencia colectiva que responde a los conceptos racionales y nominalistas de una sociedad que valora y da validez sólo a aquello que se comprende a través de la conexión causa-efecto, y el inconsciente colectivo en el cual se manifiesta lo instintivo, irracional e innato que es, según él, común a todos los hombres. El concepto de inconsciente colectivo parte, por lo tanto, de la hipótesis *a priori* de que la estructura individual de la psique es una estructura innata, preconsciente e inconsciente que, como la anatomía física del cuerpo, posee rasgos heredados. En su obra *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Carl G. Jung hace la siguiente afirmación:

> A mi parecer, es un gran error admitir que el alma del recién nacido es una *tabula rasa* y afirmar en consecuencia que en ella no hay absolutamente nada. Puesto que el niño llega al mundo con un cerebro predeterminado por la herencia y diferenciado, y por lo tanto también individualizado, no se enfrenta a los estímulos de los sentidos con *cualquier* disposición, sino con una disposición *específica*, que ya condiciona una selección y configuración peculiar (individual) de la apercepción. Se puede comprobar que estas disposiciones son instintos y preformaciones heredadas. Estas preformaciones son las condiciones *a priori* y formales, basadas en los instintos, de la apercepción (p. 62).

Al definir el inconsciente colectivo, Jung subraya la permanencia de rasgos primitivos latentes cuya manifestación puede ser verificada en los sueños y en los estados producidos por drogas narcóticas o perturbaciones mentales. Dicha permanencia latente y no modificable por la conciencia colectiva que sólo la reprime lleva a Jung a aseverar: "(el inconsciente colectivo) es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fenómeno anímico de naturaleza suprapersonal

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

existente en todo hombre" (p. 10). Sin embargo, la universalidad de los contenidos y modos de comportamiento pertenecientes al inconsciente colectivo es, según Jung y sus discípulos, una generalización de sólo la esencia del fenómeno puesto que este experimenta modificaciones en su manifestación de acuerdo a la raza, la etapa histórica y la situación del individuo.

Dentro del inconsciente colectivo, Jung distingue dos categorías fenomenológicas: la instintiva de los impulsos naturales y la arquetípica de ideas generales preconscientes. Esta última se expresa en imágenes primordiales que, al ser elaboradas, asumen la forma de símbolos, metáforas y mitos. Por lo tanto, se hace una distinción entre el arquetipo (contenido inconsciente) y las "representaciones arquetípicas", que constituyen imágenes concientizadas. Las extensas investigaciones de la escuela de Jung han conducido al establecimiento de un conjunto de arquetipos comunes a todas las culturas; entre ellos, cabría mencionar los arquetipos de la resurrección, del anciano sabio, del ánima, del engañador y del héroe. Este último, por ejemplo, ha sido estudiado ampliamente en diversas mitologías. Aunque su elaboración posee características singulares de acuerdo a la época y el grupo cultural en el cual se produce, es importante señalar que su trayectoria, en esencia, sigue etapas muy similares que corresponden a la salida de un lugar de origen, el viaje con sus instancias iniciatorias y el regreso al lugar de origen, donde entrega a su pueblo el conocimiento adquirido.

Según los estudios de Erich Neumann, el Arquetipo Femenino ha asumido en los grupos culturales tres formas importantes: la Madre-Tierra, que posee los atributos benéficos del ámbito telúrico, la Madre-Terrible, que representa las fuerzas destructoras y malignas de la Naturaleza y la *Magna Mater*, figura que, como la diosa egipcia Isis, porta simultáneamente elementos positivos y negativos.[42] Esta última representación arquetípica encierra en sí lo que Neumann ha denominado "el simbolismo primario de lo femenino" expresado por la imagen de la vasija. En todos los grupos culturales el cuerpo de la mujer se ha concebido como un receptáculo en el cual se gesta la vida, puesto que la matriz es, en esencia, un espacio cerrado y cóncavo en el cual no sólo surge la vida, sino que también se la protege y alimenta. Por esta razón, es usual encontrar el importante artefacto cerámico de la vasija diseñado como un cuerpo de mujer. Es más, la fertilidad propia del sexo femenino se asocia con los elementos primordiales del agua y la tierra, asociación

[42] Erich Neumann analiza en detalle estas tres formas asumidas por el Arquetipo Femenino en sus libros titulados: *The Origins and History of Consciousness* (Nueva York: Bollingen Foundation, 1954 Inc., 1954), pp. 5-127 y *The Great Mother: An Analysis of the Archetype* (Princeton: Princeton University Press, 1963).

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

que se acentúa al relacionar el ciclo menstrual con la luna, astro que influye en los movimientos de la marea y el crecimiento de las aguas.[43] Sin embargo, el agua y la tierra no solamente constituyen elementos benéficos y fértiles, ambos son también causa de muerte y destrucción en la eterna dinámica de desintegración y regeneración que sostiene la vida del cosmos. Por consiguiente, lo femenino arquetípico conlleva esta dimensión de muerte reiterada por el uso de la vasija como urna en la cual se deposita a los muertos. La *Magna Mater* es, entonces, la diosa de la vida y de la muerte, la divinidad que simbólicamente expresa los principios opuestos del cielo y la tierra, del día y la noche.

Las características de esta figura arquetípica primordial se bifurcan en dos vertientes que dan origen a la Madre-Tierra y la Madre-Terrible.[44] Las representaciones arquetípicas que portan los elementos positivos parten, generalmente, del hecho biológico de la maternidad como factor determinante. La figura de la madre como ser que da vida se relaciona con la tierra en la cual crece la vegetación que sostiene todo lo creado. El acto de dar leche equivale a alimentar y saciar la sed, razón por la cual se le compara con el fenómeno natural de la lluvia y el artefacto de la vasija. Se produce así una ecuación fundamental: la mujer es similar a la tierra, a los arroyos y fuentes que surgen de sus entrañas y al cielo que nos otorga la lluvia regeneradora y fértil. Como una extensión de estas asociaciones, el agua inferior, vale decir, el agua que mana de la tierra, pertenece a la región de la matriz concebida como lo inferior femenino, mientras que la lluvia, agua proveniente del cielo, se concibe como componente de la región pectoral, o sea, lo superior femenino. Entre las numerosas expresiones de esta representación arquetípica no sólo se incluyen las figuras primitivas encontradas en lugares tan diversos como la Mesopotamia, el Congo Belga, Argelia y Perú, sino también en divinidades tales como la Diana, Ceres y Venus. En la tradición occidental, el arquetipo de la Madre-Tierra ha adquirido importantes connotaciones espirituales en las figuras de Sofía y la Virgen María. Sofía, por ejemplo, aparte de representar la conjunción cielo-tierra como sostén de la vida, se considera la esencia suprema que trasciende la materia como una totalidad espiritual.

---

43 Sobre este aspecto se puede consultar, por ejemplo, el estudio de Robert Briffault titulado *The Mothers* (Nueva York: Macmillan Company, 1927), tomo II, pp. 572-672 o la obra de Mircea Eliade *Patterns in Comparative Religion* (Nueva York: The World Publishing Company, 1963), pp. 154-187.

44 Para mayor información sobre la Madre-Tierra y la Madre-Terrible, se pueden consultar, aparte de los libros de Erich Neumann ya citados, *Symbols of Transformation,* de Carl G. Jung (Princeton: Princeton University Press, 1956, pp. 207-393) y *Woman's Mysteries, Ancient and Modern,* de Mary Esther Harding (Nueva York: Putnam, 1972).

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

A diferencia de la Madre-Tierra, el simbolismo de la Madre-Terrible no surge de la relación primaria madre-hijo, sino de imágenes interiores que idealizan y transforman el arquetipo desde una perspectiva masculina que comienza a dominar junto con el ascenso del patriarcado. La figura de la Madre-Terrible asume la forma de monstruos espantosos que devoran a sus propios hijos alimentándose de sus cadáveres. En ella todo es oscuridad infernal, tinieblas mortales, voracidad y sed de sangre, es la figura bestial que, como el tigre y el ave de presa, se solaza en la sangre de los guerreros caídos. Generalmente se la asocia con el Oeste, lugar geográfico donde cada día muere el sol para ser devorado por las entrañas de la tierra. Por esta razón, en la cultura egipcia, por ejemplo, se la representa como una figura monstruosa que, sosteniendo un enorme cuchillo, resguarda la entrada al ámbito subterráneo de los muertos; de la misma manera, Ammit, cuyo cuerpo posee características de cocodrilo, hipopótamo y león, se encarga de devorar las almas de aquellos que no logran pasar con éxito el juicio de media noche. En la India, la diosa Kali asume formas siniestras en las cuales se reitera de manera horrorosa la acción de devorar entrañas de cadáveres. Bajo este aspecto siniestro subyace, sin embargo, el concepto del cosmos como fuente de regeneración, razón por la cual el *leitmotiv* de la serpiente que se enrolla alrededor del cuerpo de Kali, de la diosa azteca Coatlicue o de las Gorgonas, porta simultáneamente la connotación de vida y muerte (Eliade, *Patterns*, pp. 167-170).

Es de especial interés constatar que las variaciones representativas del Arquetipo Femenino están determinadas por la estructura y desarrollo de cada grupo cultural. Mircea Eliade ha señalado, por ejemplo, que en todas las culturas primitivas el concepto del tiempo se asocia con los movimientos cíclicos de la luna que, a su vez, se relacionan con las mareas, la lluvia, la fertilidad de la mujer y la procreación de animales y plantas. Los calendarios lunares expresan, así, una vivencia concreta y tangible del tiempo que posteriormente, en culturas más avanzadas, se racionaliza para ligarlo de manera más abstracta al ciclo solar (*Patterns*, pp. 154-185). Es más, según Erich Neumann, es el surgimiento del patriarcado el que trae consigo el triunfo del sol como elemento que simboliza la luz y el espíritu: tanto en la tradición Platónica-Apolínea como en la tradición judeocristiana, se valora el espíritu y la conciencia para desechar la oscuridad y la materia representadas por lo femenino. En otras palabras, el predominio de un sistema patriarcal implica la victoria de la conciencia sobre el inconsciente y la devaluación de la materia para favorecer las expresiones ideales del espíritu (pp. 49-52). El *Homo Faber* comienza a utilizar el pensamiento racional y la lógica para dominar el ámbito natural y la mujer se convierte en un símbolo de la materia y lo inconsciente, en un reflejo de los peligros ocultos para la conciencia y el espíritu.

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

A diferencia del mundo patriarcal, en las sociedades matriarcales todo se concibe como una unidad geocéntrica en la cual el sentido de la realidad tangible y visible es la fuente hasta de los fenómenos espirituales que se originan en la materia representada por la conjunción Mujer-Tierra. Por lo tanto, la mujer no se concibe como creada por el hombre o sacada de una de sus costillas, como es el caso de Adán y Eva. Ella es, con su misterioso carácter creativo, la que origina al hombre y le da nacimiento (Neumann, p. 62).

Estas diferentes nociones, en las cuales subyace una estructura socioeconómica, han conducido a la escuela de Jung a considerar el género sexual como factor determinante en la elaboración del Arquetipo Femenino. Jung mismo destaca este factor y sus implicaciones sicológicas al aseverar:

> Ante todo quisiera llamar la atención sobre la especial circunstancia de que la imagen de la madre se encuentra en distinto plano cuando el que la expresa es un hombre y no una mujer. Para la mujer la madre es el tipo de su vida consciente, de la vida propia de su sexo. Para el hombre, en cambio, la madre es el tipo de algo que se le enfrenta y que todavía debe ser vivenciado y que está colmado por el mundo de las imágenes de lo inconsciente latente. Ya en esto el complejo materno del hombre es fundamentalmente distinto del de la mujer. Y de acuerdo con tal peculiaridad, la madre es para el hombre –podríamos decir que de antemano– algo de manifiesto carácter simbólico; de allí proviene la tendencia masculina a idealizar a la madre. La idealización es un secreto apotropismo. Se idealiza cuando hay que conjurar un peligro. Lo temido es lo inconsciente y su influencia mágica.
>
> Mientras que en el hombre la madre es simbólica *ipso facto*, en la mujer parecería que sólo llega a serlo en el curso de la evolución psicológica. En este punto la experiencia nos ha enseñado algo que llama la atención: el tipo uránico de imagen materna predomina en el hombre, mientras que en la mujer prevalece el tipo ctónico, la llamada *madre-tierra* (p. 98).

En esta cita se pone en evidencia que aunque la teoría de Carl G. Jung está anclada en oposiciones binarias de "lo masculino" y "lo femenino" desde una perspectiva falogocéntrica, los datos de sus investigaciones lo hicieron constatar la importancia del factor genérico. Sin embargo, persistió en considerar los arquetipos como expresiones universales sólo sujetas en su elaboración a los factores étnicos, sociales e históricos.

Desde una perspectiva actual, habría que agregar que la creación y diseminación cultural de los arquetipos han correspondido a una agencia exclusivamente

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

masculina. En nuestra cultura de occidente, los imaginarios y repertorios simbólicos de carácter androcéntrico desplazaron un posible "inconsciente colectivo" perteneciente a la mujer y recién ahora se intenta insertar discursos que modifiquen esta situación.

Para comprender las características primarias del Arquetipo Femenino elaborado por María Luisa Bombal, resulta valioso detenernos en una, hasta ahora poco conocida, crónica poética de la autora, titulada "Mar, cielo y tierra" y que apareció en la revista Saber vivir en 1940. En ella se distingue, a primera vista, una concepción de la mujer como poseedora de los misterios ancestrales del agua y la tierra. La crónica comienza con la siguiente aserción: "Sé muchas cosas que nadie sabe. Conozco del mar y la tierra infinidad de secretos pequeños y mágicos" (*Obras*, p. 263). Los verbos "conocer" y "saber" que se reiteran en cada párrafo siguiente poseen, sin embargo, una connotación intuitiva y mágica que los diferencia del tipo de conocimiento racional y científico predominante en el mundo moderno creado por el hombre. La hablante conoce lo no verificable, aquella suprarrealidad maravillosa que aún no ha logrado ser medida por instrumentos o fórmulas matemáticas. Por consiguiente, desde el comienzo se alude simbólicamente a la mujer como figura arquetípica cuya unión con los elementos primordiales del agua y la tierra la convierte en un ser poseedor de misterios no accesibles a la conciencia racionalizadora.

La hablante comienza introduciéndonos al espacio subterráneo del mar:

> Sé, por ejemplo, que aguas abajo, más abajo de la honda y densa zona de tinieblas, el océano vuelve a iluminarse y que una luz dorada e inmóvil brota de gigantescas esponjas refulgentes y amarillas como soles. Toda clase de plantas y de seres helados viven allí sumidos en esa luz de estío glacial, eterno; actinias verdes y rojas se aprietan en anchos prados vivos a los que se entrelazan las transparentes medusas que no rompieron todavía sus amarras para emprender por los mares un destino errabundo; duros corales blancos se enmarañan en matorrales extáticos por donde se escurren peces de terciopelo sombrío que se abren y se cierran blandamente, como flores; hay hipocampos cuyas crines de algas se esparcen en lenta aureola alrededor de ellos cuando galopan silenciosos, y si se levanta a ciertas caracolas grises, de forma anodina, se suele encontrar debajo a una sirenita llorando (*Obras*, p. 263).

El mar, como agente mediador entre lo no formal y lo formal, el aire y la tierra, se caracteriza en este pasaje con elementos que aluden a la unión primigenia de principios opuestos: bajo las tinieblas surge la luz y en esa luz estática viven

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

sumidos organismos y plantas en constante movimiento en un ambiente en el cual se fusionan el frío y el calor. La cualidad preformal de este espacio se reitera no sólo por la presencia de medusas aún ligadas a la vegetación, sino también por lo escurridizo y blando de los elementos que lo habitan. La presencia de la sirena minúscula que llora bajo una concha añade al cosmos subterráneo y primordial un carácter de fantasía y magia reforzando simultáneamente la concepción arquetípica de la mujer como ser integrado al espacio acuático.

Tradicionalmente, el mar simboliza el principio de la vida y de la muerte, connotación que se reitera al describir enseguida un volcán submarino cuya lava plateada asciende hacia la superficie de las aguas. La erupción del volcán representa la fuerza primaria de la Naturaleza y del fuego en su calidad de elemento destructor y creador, es más, constituye aquel lugar en el cual el aire, el fuego, el agua y la tierra se relacionan y transforman.[45]

A este ámbito subterráneo y primordial está ligada la mujer como una extensión indisoluble. La hablante dice: "Existe una ahogada muy blanca y enteramente desnuda que todos los pescadores de la costa tratan en vano de recoger en sus redes… pero tal vez no sea más que una gaviota extasiada que llevan y traen las corrientes del Pacífico. Conozco los escondidos caminos, las venas terrestres por donde el océano filtra las mareas, para subir hasta las pupilas de ciertas mujeres que nos miran de pronto con ojos profundamente verdes" (*Obras*, p. 264). Como la sirena, Mujer-Pez, la unidad Mujer-Gaviota inmersa en las aguas del océano indica el carácter ancestral de lo femenino concebido como una prolongación evolutiva de las aves, rasgo que se elaborará ampliamente en el cuento "Islas nuevas"; por otra parte, el que las aguas del mar asciendan hasta las pupilas de la mujer destaca, de manera simbólica, la unión arquetípica de lo femenino y las aguas inferiores.

En la sección correspondiente a la tierra se destacan dos aspectos importantes: la penetración trascendental en la materia y la inclusión de lo maravilloso. Se nos introduce al espacio telúrico de la siguiente manera: "Sé de la tierra, que quien desprenda la corteza de ciertos árboles encontrará adheridos al tronco, durmiendo, mansas mariposas polvorientas que el primer rayo de luz traspasa y deshace como un implacable alfiler impío" (*Obras*, p. 264). El

[45] Juan-Eduardo Cirlot, al referirse al simbolismo del volcán, comenta: "No sólo es símbolo de la fuerza primaria de la naturaleza y del fuego vital (creador y destructor), sino 'lugar' simbólico del 'descenso' (involución) de los elementos, que en su pozo se relacionan y transforman (aire, fuego, agua, tierra). De ahí que sea posible una asimilación con Shiva, el dios de la creación y de la destrucción" (pp. 476-477).

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

árbol, símbolo de todo lo vivo, esconde en su oscuro interior la desintegración que es en sí una forma más de vida. Esta penetración, que pone de manifiesto lo oculto y esencial de toda la materia, se acentúa posteriormente al describir un agujero estrecho sobre la superficie de una lejana selva a través del cual se percibe un polvo de oro que gira vertiginosamente en las profundidades de la tierra; de este modo, se señala el constante movimiento subterráneo que late bajo una superficie telúrica aparentemente estática. El hecho de que la hablante nos descubra los secretos de la materia es altamente significativo puesto que el Arquetipo Femenino posee, como cualidad primaria, esta asociación con todo lo tangible y en permanente regeneración. La incursión posterior en los secretos del vino, símbolo de la fuente inagotable de la vida, liga nuevamente a la hablante al flujo de todo lo vital.[46] Ella nos dice que el vino no tiene su origen en la uva que crece bajo el sol, sino en las tinieblas de una vasija y bajo la influencia del principio femenino de la luna.

Como el limo primordial del océano, la tierra también está habitada por seres maravillosos que le dan un carácter sobrenatural. Bajo las hojas putrefactas del otoño se esconden sapos-príncipes que llevan una corona de oro sobre la cabeza, entre los matorrales vive "la gallina ciega", un ave siniestra que regresa todas las mañanas teñida de sangre y en el desierto sobrevive un pueblo sepultado del cual sólo se percibe la aguja de la torre de la iglesia cuyas campanas tañen sombríamente en noches de tormenta.

En la sección final sobre el cielo se produce un cambio significativo en el temple de ánimo de la hablante causado, esencialmente, por su desconocimiento y temor hacia la realidad que nos describe. Comienza afirmando: "El cielo, en cambio, no tiene ni un solo secreto pequeño y tierno. Implacable, despliega entero por encima de nosotros su mapa aterrador" (*Obras*, p. 266). Si el mar y la tierra constituían espacios primordiales en cuyas profundidades lo femenino era una parte integral, el cielo y el sol se conciben simbólicamente como el dominio del principio masculino consciente y racionalizador. Ellos son, en efecto, elementos desconocidos y aterradores para la esencia intuitiva e inconsciente de la hablante que plasma el Arquetipo Femenino. Como ámbito dominado por la conciencia, el cielo está despojado de misterios ancestrales que han sido anulados por cálculos matemáticos, teorías científicas y cartografías. La inseguridad de la hablante frente a este componente del cosmos expresa, por consiguiente, una desintegración

[46] Mircea Eliade destaca precisamente el simbolismo de la vid y el vino como representación de la vida sustentada por el ciclo natural de las plantas y de la mujer (*Patterns*, pp. 184-186).

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

del tipo de conocimiento reafirmado en las secciones previas, fenómeno que se hace evidente en el lenguaje: en vez de la reiteración de las formas verbales "sé", "conozco" y "recuerdo" observadas en aquellos párrafos que se referían al mar y a la tierra, ahora utiliza expresiones tales como "me gustaría creer", "tal vez" o "apenas si me atrevo".

Es más, la alienación del principio masculino representado por el cielo está subrayada por el inútil intento de racionalizarlo a partir de una aproximación científica que no corresponde a la esencia femenina, según la cosmovisión de esta breve crónica. Lo mágico y primordial femenino se destruye por la intrusión de la ciencia en el mundo moderno y el lenguaje poético que correspondía a una intuición subjetiva es reemplazado por aserciones objetivas. La hablante nos introduce al ámbito celestial diciendo:

> Me gustaría creer que tengo mi estrella, la que veo despuntar primero y brillar un instante para mí sola una cada anochecer, y que en esa estrella mis pasos tienen un eco, y también mi risa y mi voz. Pero, ¡ay!, demasiado sé que no puede haber vida de ninguna especie allí donde los átomos cambian de carácter millones de veces por segundo y donde ninguna pareja de átomos puede permanecer unida.
>
> Hasta miedo me da nombrar al sol. ¡Es tan poderoso! Si nos interceptaran su radiación, el curso de los ríos se detendría inmediatamente (*Obras*, p. 266).

En este pasaje se presenta el conflicto entre un anhelo secreto y el hecho constatado por la ciencia: la hablante querría poseer una estrella en la cual su ser se prolongara, pero los descubrimientos científicos acerca del átomo y la dinámica de los astros destruyen toda posibilidad de un mundo imaginado. El poder del sol, por otra parte, no reside en una vivencia primitiva que lo eleva a una categoría de deidad, sino en la aproximación científica que lo reduce a un fenómeno de radiación y sus efectos sobre la tierra.

La hablante se resiste a seguir describiendo este espacio que la aterra. En sus sueños nocturnos asciende hasta las estrellas para ser envuelta por oleadas de fuego que la arrastran a un "precipicio abrasador" (*Obras*, p. 267) e incluso la luna, que le parecía "un pálido disco pegado al firmamento" (*Obras*, p. 266), se convierte en una esfera ardiente, arrolladora y terrible. Termina diciéndonos: "No; prefiero imaginar un cielo diurno por donde deambulan castillos de nubes en cuyas flotantes estancias aletean las hojas secas de un otoño terrestre y los cometas de papel que perdieron, jugando, los hijos de los hombres". (*Obras*, p. 267). Esta conclusión implica, de parte de la hablante, un rechazo del mundo consciente y racionalizador para retornar al ámbito terrestre y refugiarse en las

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

esferas de la imaginación que transforman las nubes en castillos y niegan la ley de gravedad para las hojas del otoño y los cometas de los niños.

No obstante esta reafirmación del conocimiento intuitivo y la fantasía, es importante señalar que el conflicto planteado perdura en forma latente. Dentro de la visión del mundo ofrecida en esta crónica poética, la mujer en el mundo moderno vacila entre lo primordial misterioso y lo racional objetivo; en otras palabras, se encuentra en la situación ambivalente de lo que esencialmente es y lo que la conciencia masculina ha fijado a partir de especulaciones científicas. Su concepción del cosmos como unidad plena de misterios ha sido maculada por el impulso del hombre moderno para descifrar y categorizar cada fenómeno natural. Por lo tanto, implícitamente se señala que la mujer –como portadora de lo primordial y sobrenatural– es un ser ajeno e incomprendido en el mundo moderno. Este será precisamente el conflicto subyacente en "Islas nuevas" y "La historia de María Griselda", relatos que nos presentan la tragedia de la Mujer-Tierra en una época en la cual se ha perdido la capacidad para valorar lo desconocido y ancestral.

Por lo tanto, a la alteridad social en sus textos anteriores ahora María Luisa Bombal añade una marginalidad de carácter cognoscitivo que cuestiona los parámetros epistemológicos de la modernidad. Según su perspectiva, la estructura patriarcal no sólo ha restringido la agencia de la mujer en el devenir histórico, sino que a través del sistema falogocéntrico ha devaluado su modo de acercarse a la realidad desde la intuición, la imaginación y ese lazo ancestral que la une a la Naturaleza y todo lo cósmico.

Esta visión de "lo femenino" implícitamente subraya una subalternidad con respecto a todo lo civilizado. Razón por la cual se plantea como su antítesis, como un modo de "saber" y "conocer" que permanece en los márgenes de los saberes hegemónicos.

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

VIII

DEGRADACIÓN DEL ARQUETIPO EN "LAS ISLAS NUEVAS"

Un aspecto que llama la atención en "Las islas nuevas", publicado en 1939, es el uso de técnicas tradicionales en la presentación de la fábula. A diferencia de los textos anteriores en los cuales María Luisa Bombal utilizaba técnicas narrativas vanguardistas experimentando con el elemento temporal, la disposición de la historia y el punto de vista, en este cuento el aspecto técnico y formal es bastante sencillo y nítido. Siguiendo la forma realista decimonónica, la autora organiza su narración de acuerdo a un riguroso orden cronológico y, a través de una narradora omnisciente, en tercera persona, nos presenta las experiencias de un forastero durante su estadía en una estancia de la pampa argentina.

A primera vista, la anécdota del cuento parece ser simple: Juan Manuel, un talentoso abogado de la ciudad de Buenos Aires, ha viajado de vacaciones a la pampa y se une a un grupo de cazadores para ir a explorar unas islas que acaban de surgir sobre las pantanosas aguas de las lagunas cercanas a un caserón en el cual aloja durante cuatro días. Sin embargo, bajo esta realidad, en apariencia sencilla, se esconde un mundo lleno de misterios que el personaje va conociendo gradualmente. En ese lugar vive Yolanda, una extraña mujer que produce en él una irresistible atracción: su cuerpo estrecho y afilado sugiere cualidades no humanas, su garganta emite a veces sonidos insólitos y el roce de su hombro evoca el contacto con el ala de un ave. En el descubrimiento gradual de esta realidad misteriosa reside, en efecto, el núcleo del cuento que se plasma a través del *leitmotiv* del forastero. Por lo tanto, la presentación de lo extraño e insólito se realiza a partir de la perspectiva de Juan Manuel –un ser ajeno a ese mundo– que va develando sus misterios para el lector.

La figura de Yolanda resulta ser, entonces, una vertiente desde la cual mana lo sobrenatural en un mundo que aparentemente parece ser sólo un reflejo más o menos exacto de la realidad concreta y verificable. El modo realista de narrar

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

utilizado en el cuento viene, por lo tanto, a subrayar el contraste entre dos realidades yuxtapuestas: por una parte, se elabora una dimensión mimética del mundo concreto que reside en lo familiar y cotidiano; simultáneamente, se presentan elementos extraños e inexplicables que pertenecen al ámbito de lo sobrenatural.

La combinación de lo real y lo sobrenatural produce una sensación de duda e incertidumbre con respecto a la visión de la realidad propuesta por la narración. Es precisamente esta incertidumbre la que otorga al cuento una cualidad fantástica, según la definición de Tzvetan Todorov. En su valioso estudio sobre la literatura fantástica, este crítico observa un fenómeno que resulta importante para la comprensión de "Las islas nuevas". Ante la mezcla sorprendente de lo real y lo sobrenatural –señala Todorov– el personaje y el lector esperan eliminar la ambigüedad de la realidad presentada siguiendo dos posibles caminos: pensar que lo misterioso posteriormente tendrá una explicación lógica y racional que volverá a colocar los sucesos dentro del dominio de lo real, o sospechar que lo insólito es parte integrante de una realidad regida por leyes que ellos desconocen. (p. 29) En "Las islas nuevas" este fenómeno es una constante que se inicia con uno de los primeros incidentes del cuento. Al llegar a la estancia, Juan Manuel conoce a Silvestre, un hombre de unos sesenta años, con quien comparte el cuarto de dormir. La primera noche en la casa, Silvestre, borracho y amargado, relata a Juan Manuel sus amores desgraciados con Yolanda. Según él, hace más de treinta años ambos estuvieron de novios y ella, sin una razón aparente, un día le envió una carta en la cual se negaba a casarse con él. Desde ese momento, la vida de Silvestre ha sido un martirio pues la mujer sistemáticamente evita un encuentro a solas que le permita, por lo menos, averiguar las causas de su decisión. La confidencia de Silvestre crea una duda en Juan Manuel porque Yolanda le ha parecido una persona muy joven, apariencia que contradice el hecho de que haya sido novia de Silvestre tantos años atrás. Ante este incidente extraño, Juan Manuel y el lector experimentan aquella incertidumbre a la que alude Todorov como elemento esencial del género fantástico: la duda podría resolverse, ya sea constatando que Silvestre, en su embriaguez, ha inventado la historia, o bien descubriendo posteriormente que Yolanda es, en efecto, un ser humano que, yendo contra todas las leyes previsibles, extrañamente no envejece.

A partir de este incidente, la incertidumbre creada por la inserción de lo sobrenatural en la realidad cotidiana se irá acentuando: ante la estupefacción de quienes la rodean, Yolanda se desmaya cuando Juan Manuel, inocentemente, comenta que su cuerpo se asemeja al de una gaviota; luego, al visitarla en su recámara, ella le cuenta que en sus sueños siempre se encuentra en un extraño lugar de plantas gigantes; finalmente, Juan Manuel, a través del vidrio de una

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

ventana, ve a Yolanda desnuda, contemplando su hombro derecho en el cual, para el asombro del personaje, crece una pequeña ala atrofiada.

En la tradición literaria, la elaboración de lo fantástico responde a una cosmovisión particular que le infunde características singulares. Como ha señalado R.M. Albéres, entre otros investigadores que se han dedicado al tema, se puede trazar toda una trayectoria del género, según la época y la visión de la realidad que la obra fantástica expresa.[47] Así, hacia fines del siglo XVIII la novela gótica elabora lo fantástico con el fin de producir una impresión de terror. Lo sobrenatural en novelas tales como *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole, se reduce a la aparición inesperada de fantasmas y extraños ruidos espantosos. En el siglo XIX los misterios comienzan a explicarse racionalmente, como es el caso de los cuentos fantásticos de Edgar Allan Poe, o se les atribuye un sentido simbólico y moral, según se observa en *El manto de Lady Eleonore*, de Nathaniel Hawthorne, o *Dr. Jekyll y Mr. Hide*, de Robert Louis Stevenson. Por otra parte, en los umbrales del siglo XX comienza a predominar en lo fantástico una característica puramente intelectual que tiene sus orígenes en los descubrimientos de las ciencias físicas y matemáticas y cuyos precursores fueron Julio Verne y H.G. Wells. El universo se concibe, entonces, como una totalidad compleja y relativa que encierra en sí una serie infinita de esquemas posibles.

En el caso de "Las islas nuevas", lo fantástico plasma una visión arquetípica de la mujer; como se demostrará en este análisis, Yolanda y sus atributos sobrenaturales conllevan y simbolizan un aspecto particular del Arquetipo Femenino en una apropiación de la figura creada por la imaginación androcéntrica para otorgarle rasgos trágicos que subrayan el hecho de que en el mundo moderno, dominado por una hegemonía patriarcal, ya no es posible una relación dialéctica entre hombre y mujer en la esfera del saber y en el modo de acercarse a la realidad.

LA DEGRADACIÓN DEL ARQUETIPO DE LA MADRE-TIERRA

En la visión de la mujer observada en este cuento, se destaca una tensión fundamental entre la esencia arquetípica de lo femenino y sus posibilidades de realización en un mundo dominado por una hegemonía falogocéntrica que, en nombre

47 R.M. Albéres. *Historia de la novela moderna* (México: Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana, 1966), consultar especialmente los capítulos titulados: "Maravilloso y fantástico: de la fantasía a la 'ficción científica'" y "De lo 'fantástico' imaginario a lo fantástico concreto. El 'nouveau roman'", (pp. 286-306).

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

del progreso y la civilización, rechaza lo misterioso y anhela dominar todos los elementos de la Naturaleza con un objetivo territorializador. La enigmática figura de Yolanda posee todos los atributos arquetípicos de la Madre-Tierra que la ligan a los fenómenos naturales y fértiles, sin embargo, es precisamente esta dimensión la que anula la posibilidad de una unión con el principio masculino siendo condenada así a la soledad y la infertilidad.

En la caracterización de Yolanda se observa, en primer lugar, el predominio de rasgos físicos que sugieren una desviación de lo humano y una extraña semejanza con la fauna libre, salvaje y huidiza. El primer encuentro con Juan Manuel se describe de la siguiente manera: "Ante la indicación de Federico, la mujer que, envuelta en la penumbra, está sentada al piano, tiende al desconocido una mano que retira en seguida. Luego se levanta, crece, se desenrosca como una preciosa culebra. Es muy alta y extraordinariamente delgada. Juan Manuel la sigue con la mirada, mientras silenciosa y rápida enciende las primeras lámparas. Es igual que su nombre: pálida, aguda y un poco salvaje... " (*Obras*, p. 183). Ante los ojos de Juan Manuel, la silueta de Yolanda posee algo agresivo y huidizo que se prolonga en sus ojos oscuros e inquietos. Posteriormente, el personaje descubrirá que, en momentos de gran emoción, Yolanda emite breves gritos extraños y roncos que acentúan su insólita similitud con una gaviota.

El misterio de Yolanda radica, precisamente, en esta cualidad animalesca y salvaje que la liga a una Naturaleza indomable y primordial. Ella es, en realidad, una prolongación de los misterios del agua y la tierra, rasgo arquetípico que se subraya por la disposición formal del cuento organizado a partir de una alternación en contrapunto de los sucesos relacionados con Yolanda y la exploración de las islas nuevas.[48] En consecuencia, este contrapunto implícitamente simboliza la conjunción Mujer-Naturaleza poniendo de manifiesto el carácter indómito de ambas. Así, la primera vez que los hombres inician la empresa de explorar las cuatro islas que recién han surgido de las aguas, se enfrentan a una Naturaleza llena de peligros y misterios, como se hace explícito en la siguiente escena:

[48] María Luisa Bombal señaló este contrapunto al afirmar: "Cuando yo vivía en la Argentina, yo siempre visitaba una estancia, 'La Atalaya' se llamaba, allá en la pampa y ahí era testigo de un hecho maravilloso. En la estancia había muchas lagunas y misteriosamente el agua bajaba y aparecían todas estas islas nuevas que después también desaparecían misteriosamente. Era sobrecogedor y este hecho sobrecogedor, maravilloso me inspiró para imaginar a una mujer que era tan misteriosa como la naturaleza que los hombres no comprenden ni quieren comprender" (*Obras*, p. 344).

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

> Desembarcan orgullosos, la carabina al hombro; pero una atmósfera ponzoñosa los obliga a detenerse casi en seguida para enjugarse la frente. Pausa breve, y luego avanzan pisando, atónitos, hierbas viscosas y una tierra caliente y movediza. Avanzan tambaleándose entre espirales de gaviotas que suben y bajan graznando...
>
> Y avanzan aún, aplastando, bajo las botas, frenéticos pescados de plata que el agua abandonó sobre el limo. Más allá tropiezan con una flora extraña: son matojos de coral sobre los que se precipitan ávidos. Largamente luchan por arrancarlos de cuajo, luchan hasta que sus manos sangran.
>
> Las gaviotas los encierran en espirales cada vez más apretadas. Las nubes corren muy bajas desmadejando una hilera vertiginosa de sombras. Un vaho a cada instante más denso brota del suelo. Todo hierve, se agita, tiembla. Los cazadores tratan en vano de mirar, de respirar.
>
> Descorazonados y medrosos, huyen (*Obras*, pp. 188-189).

En esta escena se hace evidente la derrota del impulso dominador del *Homo Faber* hacia la Naturaleza: el orgullo y la seguridad de los cazadores al desembarcar en las islas disminuye gradualmente a medida que se van enfrentando con un medio insólito que recuerda la etapa primigenia de la creación. La tierra caliente y movediza está cubierta por un limo primordial y por una flora que se resiste a la avidez utilitaria de los hombres. Y ante sus ojos atónitos, comienzan a ser cercados por las aves, las nubes, una atmósfera densa y la gestación ardiente de todo lo vivo. Las fuerzas primordiales de la Naturaleza terminan, así, derrotando a los cazadores quienes huyen temerosos.

En este espacio cubierto de fango, peces y algas, la tierra se une al agua dando origen a "(una) vida hecha de chasquidos de alas y de juncos, de arrullos y pequeños gritos, y de ese leve temblor de flores de limo que se despliegan sudorosas" (*Obras*, p. 192). El arquetipo de la Madre-Tierra se liga esencialmente a estos dos elementos primordiales por ser ella igualmente fértil y prolongadora del ciclo vital. Es más, como ha señalado Erich Neumann, con frecuencia se la asocia con el pantano y la laguna, espacios naturales donde el agua y la tierra se unen, como en la época preformal, para engendrar la vida (pp. 39-54). Todo lo creado por estos dos elementos –insectos, aves, animales y plantas– constituye una unidad cósmica en la cual se incorpora la mujer como elemento generador; por esta razón, en una variedad de culturas se la representa acompañada de plantas y animales.

En este sentido, resulta significativo que Yolanda sea comparada con aquellas camelias que cultiva, pues esta metáfora subraya la relación arquetípica que

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

asocia a la mujer con las flores. Por otra parte, varias veces se alude en el cuento a la larga y frondosa cabellera de Yolanda, que desprende un olor a madreselvas y parece atraerla a las regiones primigenias de la tierra, como si ella fuera un elemento constitutivo de ese limo primordial donde se originó todo lo vivo. En sus sueños, Yolanda retorna a un lugar de altos helechos y un silencio preformal que la incorpora a las edades primeras de la tierra, ámbito en el cual la mujer y la Naturaleza estaban estrechamente ligadas, según la visión arquetípica del principio femenino. El motivo del ala que crece sobre el hombro derecho de Yolanda debe comprenderse, en consecuencia, como un atributo físico que simboliza de manera concreta la unión ancestral representada por el arquetipo de la Madre-Tierra.

El surgimiento y desaparición de las islas nuevas –acontecimientos naturales que se van describiendo en contrapunto al descubrimiento de los misteriosos rasgos de Yolanda– señalan, en forma implícita, el movimiento cíclico de todo lo creado en su esencia regeneradora. Las islas nuevas han aflorado a la superficie como resultado de una energía cósmica que mantiene todo lo creado en constante transformación; esta dinámica no se suspende jamás y, por esta razón, las islas posteriormente desaparecen para volver a surgir en algún otro lugar. Sin embargo, no obstante Yolanda es parte integral del ciclo regenerador de la Naturaleza, está condenada a no participar en la creación de la vida puesto que su esencia natural y fértil ha sido tronchada por las circunstancias del mundo moderno en el cual le ha tocado vivir. Paradójicamente, el ala que crece sobre su hombro –aquel residuo concreto de la unión ancestral entre la Mujer y la Naturaleza– la priva de alcanzar la plenitud para su cualidad primaria de madre y creadora de vida. Temiendo que Silvestre descubra su secreto y no logre comprender el significado misterioso y trascendental de su ala, Yolanda debe renunciar a casarse con él. De igual manera, se ve forzada a rechazar los requerimientos amorosos de Juan Manuel, pese a que él es el principio masculino y procreador simbolizado por el sol. En su primer encuentro a solas con Juan Manuel, se hace evidente el conflicto de Yolanda. La cercanía del cuerpo varonil produce en ella las siguientes sensaciones: "¡Oh, sus dientes apretados y blancos! Deben ser fríos y duros como pedacitos de hielo. ¡Y esa oleada de calor varonil que se desprende de él, y la alcanza y la penetra de bienestar! ¡Tener que defenderse de aquel bienestar, tener que salir del círculo que a la par que su sombra mueve aquel hombre tan hermoso y tan fuerte!" (*Obras*, p. 190). Aunque Yolanda anhela la unión con el principio masculino, el estigma de aquella ala que crece misteriosamente en su hombro la obliga a renunciar a toda posibilidad de verdadera plenitud.

Por lo tanto, el elemento mítico del ala sufre una modificación que es importante destacar. Tradicionalmente, las alas y la consecuente capacidad de volar

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

simbolizan la libertad y la espiritualidad, es más, como ha demostrado Mircea Eliade en sus estudios sobre las culturas primitivas, ambos elementos connotan la inteligencia, la comprensión de los secretos de la Naturaleza y la adquisición de verdades metafísicas.[49] En "Las islas nuevas", por el contrario, podemos constatar que el *leitmotiv* del ala ha perdido sus connotaciones positivas y trascendentales para convertirse en un estigma y en un escollo en un mundo moderno regido por la razón y el impulso civilizador. En una sociedad en la cual se ha tratado de categorizar y analizar racionalmente los fenómenos cósmicos, el ala es considerada una deformación, un elemento extraño e inexplicable que el hombre rechaza. En consecuencia, los impulsos latentes de la esencia femenina son aniquilados y Yolanda es condenada a la esterilidad.

Se produce así una degradación del arquetipo de la Madre-Tierra: esta ya no es la figura primordial cuyas funciones biológicas la asemejaban al agua y a la tierra, a la lluvia fertilizante y al fango procreador, ha dejado de ser aquella diosa a la cual se invocaba para lograr la fertilidad de la vida vegetal y animal, tampoco es más la figura espiritual que inspiraba la creación artística o la unión mística con todo lo superior. Por el contrario, la Madre-Tierra simbolizada por Yolanda es un ser pasivo, estéril y solitario. Dentro de la visión del mundo observada en "Las islas nuevas", esta degradación se debe a la negación en el mundo moderno de lo misterioso y primordial, concepto que se plasma a través de la trayectoria de Juan Manuel.

EL TRIUNFO DE LA RAZÓN

Las secciones alternadas del cuento convergen hacia el proceso de descubrimiento por parte de Juan Manuel de las esferas primordiales y misteriosas de la Naturaleza. Yolanda y las islas nuevas producen una extraña atracción en el personaje y su acercamiento a ambas responde principalmente a un impulso instintivo e irracional que se aleja de su modo usual de acercarse a la realidad. Este aspecto se subraya desde el comienzo mismo del cuento: al aproximarse por primera vez a la casa de la estancia, llega hasta Juan Manuel el sonido armonioso de un piano que lo atrae de manera inusitada. -Este se describe de la siguiente manera: "Las notas suben y caen, trepan y caen redondas y límpidas como burbujas de vidrio. Desde la casa achatada a lo lejos entre los altos cipreses, alguien parece tender

[49] Consultar especialmente las dos obras citadas a continuación: *El Chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis* (México: Fondo de Cultura Económica, 1960) y *Myths, Dreams, and Mysteries* (Nueva York: Harper, 1967).

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

hacia los cazadores, que vuelven, una estrecha escala de agua sonora" (*Obras*, p. 183). La música de Yolanda, como el canto de Circe o de las sirenas que Ulises encuentra en sus viajes, tiende hacia Juan Manuel un lazo que gradualmente lo va atando a ella.

A medida que esta atracción se intensifica, sus características van acentuando la dimensión mágica e irracional. Así, en el primer viaje a las islas Juan Manuel es inesperadamente azotado por el ala de una gaviota. Ese mismo día, de regreso a la casa, vuelve a escuchar la música de Yolanda. La escena se describe de la siguiente manera: "Y aquella nota repetida y repetida bate contra el corazón de Juan Manuel y lo golpea ahí donde lo había golpeado y herido por la mañana el ala del pájaro salvaje. Sin saber por qué se levanta y echa a andar hacia esa nota que a lo lejos repiquetea sin cesar, como una llamada" (*Obras*, p. 189). Juan Manuel, quien siempre ha sido un hombre conceptualizador y pragmático, no se detiene a recapacitar sobre lo que le está ocurriendo; intuitivamente siente que la música de Yolanda es un llamado al cual debe acudir. Por otra parte, resulta significativo observar que, posteriormente, cuando Yolanda le roza el pecho con su hombro derecho, el personaje experimenta la misma sensación que tuvo al ser golpeado en la isla por el ala de la gaviota. La relación Mujer/Ave Salvaje/Música apunta así hacia las dimensiones primordiales de estos tres elementos que representan simbólicamente la conjunción armoniosa de todo lo creado.

Estas asociaciones arquetípicas vuelven a reiterarse en una situación que subraya un contraste ya recurrente en la narrativa de María Luisa Bombal. La tercera noche pasada en la casa, Juan Manuel lee una carta de su madre en la cual su hijo Billy ha incluido varias definiciones aprendidas en su libro de geografía, entre ellas la que corresponde a la palabra "halo" definida como "cerco luminoso que rodea a veces a la Luna" (*Obras*, p. 196). Esta aserción científica evoca en Juan Manuel la figura misteriosa de Yolanda: "Una ligera neblina se interpone de pronto entre Juan Manuel y la palabra anterior, una neblina azul que flota y lo envuelve blandamente. ¡Halo! –murmura–, ¡halo! Y algo así como una inmensa ternura empieza a infiltrarse en todo su ser con la seguridad, con la suavidad de un gas. ¡Yolanda! ¡Si pudiera verla, hablarle!" (*Obras*, p. 196). En la mente del personaje se produce un desplazamiento desde la definición científica y racional a la reacción inconsciente y ancestral que asocia a la luna con el principio femenino.

Guiado por su deseo de ver y acariciar a Yolanda, Juan Manuel hace caso omiso de las convenciones sociales y se dirige a su cuarto. El contacto con la mujer produce en él la sensación de haber descubierto un mundo natural y maravilloso que antes le estuvo vedado. Su vivencia se describe de la siguiente manera: "Atónito, Juan Manuel permanece inmóvil. ¡Oh, esa sien delicada, y el

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

olor a madreselvas vivas que se desprende de aquella impetuosa mata de pelo que le acaricia los labios! Largo rato permanece inmóvil. Inmóvil, enternecido, maravillado, como si sobre su pecho se hubiera estrellado, al pasar, un inesperado y asustadizo tesoro" (*Obras*, p. 196).

Esta vivencia de lo maravilloso e inexplicable también ocurre cuando las islas nuevas desaparecen misteriosamente sin dejar rastro. La escena protagonizada por Juan Manuel se describe así: "Explorador minucioso, se pierde a lo lejos y rema de izquierda a derecha, tratando de encontrar el lugar exacto donde tan sólo ayer asomaban cuatro islas nuevas. ¿Adónde estaba la primera? Aquí. No, allí. No, aquí, más bien. Se inclina sobre el agua para buscarla, convencido sin embargo de que su mirada no logrará jamás seguirla en su caída vertiginosa hacia abajo, seguirla hasta la profundidad oscura donde se halla confundida nuevamente con el fondo de fango y de algas" (*Obras*, p. 192). El reconocimiento de la incapacidad para comprender los misterios del cosmos marca un momento significativo en la trayectoria del personaje, quien había llegado a las islas como orgulloso cazador y explorador en el afán viril de dominar y explotar la Naturaleza. De las islas no queda sino una transparente medusa que Juan Manuel recoge en su pañuelo para llevarla a su hijo.

A esta confrontación con lo maravilloso se agrega una última experiencia que lo hace aún más tangible; víctima de su atracción hacia Yolanda, Juan Manuel se aleja del grupo de cazadores para dirigirse a la casa donde espera verla. Tras el vidrio de una ventana, ve su cuerpo desnudo: "En su hombro derecho crece y se descuelga un poco hacia la espalda algo liviano y blando. Un ala. O más bien un comienzo de ala. O mejor dicho, un muñón de ala. Un pequeño miembro atrofiado que ahora ella palpa cuidadosamente como con recelo" (*Obras*, pp. 200-201). El descubrimiento de estos dos elementos extraños en una realidad que hasta entonces le había parecido regida por leyes fijas abre al personaje la posibilidad de enriquecerse espiritualmente ampliando su visión de la realidad y aceptando el hecho de que el *Homo Faber*, pese a todos los esquemas positivistas, es incapaz de aprehender la totalidad cósmica en su sentido polifacético y trascendental.

El regreso de Juan Manuel a su casa en Buenos Aires conlleva simbólicamente el enfrentamiento de dos espacios y dos visiones de la realidad: la pampa, ámbito natural donde ocurre lo misterioso e inexplicable y la ciudad, espacio urbano en el cual la Naturaleza ha sido dominada y regulada, lugar donde todo lo natural ha sido despojado de sus fuerzas latentes. Como el héroe mítico que regresa de su aventura, Juan Manuel deberá probar que sus experiencias han tenido un significado trascendental llevando a su mundo de origen una nueva

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

concepción de la realidad y enriqueciendo finalmente su espíritu con una nueva perspectiva que surge de la confrontación y conjunción de los valores predominantes en ambos mundos.[50]

En este sentido, el hecho de que diga a su hijo que la medusa ha desaparecido posee un significado importante, puesto que Juan Manuel ahora parece haber aceptado la existencia de lo maravilloso en su concepción de la realidad. Sin embargo, el niño rechaza tal explicación para ofrecer una visión racional del fenómeno, y exclama: "No, no ha desaparecido; es que se ha deshecho, papá, se ha deshecho. Porque las medusas son agua, nada más que agua. Lo aprendí en la geografía nueva que me regalaste" (*Obras*, p. 202). Esta aserción que reduce los fenómenos naturales a leyes científicas indica la tendencia falogocéntrica a anular la existencia de lo maravilloso que, según la postulación de María Luisa Bombal, sólo ha logrado perdurar en el ámbito de lo femenino.[51]

La antítesis epistemológica entre lo misterioso y el saber enciclopédico se subraya a partir del *leitmotiv* de la medusa con sus connotaciones mitológicas que simbolizan la derrota de lo femenino. En una carta, María Luisa Bombal señalaba: "Ya ves, todas mis heroínas se inspiran en el mito de la Medusa. Yolanda de 'Las islas nuevas' no es más que una Medusa moderna".[52] En la mitología griega se cuenta que Medusa –arquetipo de la Madre-Terrible– vivía en una isla con sus dos hermanas. Todas ellas poseían alas, tenían el cuerpo cubierto de escamas de oro y en sus cabelleras se enredaban peligrosas serpientes. Con sólo mirar a un hombre, lo convertían en piedra. De las tres hermanas, Medusa era la única susceptible a la muerte y Perseo, típico héroe que vence todos los peligros, emprende un viaje para obtener, como regalo para Polidectes, la cabeza de Medusa. En su empresa recibe la ayuda de Hermes, guía y otorgador del Bien, quien lleva una vara de oro cubierta de alas en la punta y sombrero y sandalias también dotadas de alas. Utilizando como espejo el escudo que le da Atenas, Perseo se acerca a la Gorgona sin mirarla directamente y le corta la cabeza. De regreso, salva a Andrómeda de ser devorada por una gran serpiente, se casa con ella, y la cabeza de Medusa,

---

50 Joseph Campbell destaca que el verdadero sentido del mito del héroe se encuentra en la conjunción del mundo de origen y el mundo de la aventura (*El héroe de las mil caras*, México: Fondo de Cultura Económica, 1959).

51 Al referirse a Billy, Hernán Vidal hace el siguiente comentario: "Vemos cómo la educación, instrumento masculino para conservar su orden de realidad, asedia la mente infantil para limitar su amplia sensación de los fenómenos naturales y encerrarla en la lógica de las definiciones científicas" (p. 68).

52 Declaración citada por Manuel Peña Muñoz en "María Luisa Bombal: Tres cartas y un prólogo", *Revista Mapocho*, Nº 38, junio-diciembre 1995, pp. 15-21.

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

en sus manos, se transforma en instrumento para convertir en piedra al tirano Polidectes. El mito cuenta que, desde ese día, Atenas llevó la cabeza de Medusa en el escudo de Zeus que ella siempre portaba para él.

Subyace en este relato el triunfo del poder masculino y la derrota de lo femenino primigenio y salvaje. Tanto Andrómeda como Atenas, por otra parte, representan lo femenino convencionalizado en el rol complementario de sumisión al hombre, conceptos que Sigmund Freud reitera en su interpretación de la cabeza de Medusa como símbolo de la castración que produce el mismo terror que siente un niño cuando ve, por primera vez, los órganos genitales femeninos. Pero de inmediato –asevera el sicoanalista vienés– esta sensación es mitigada por la imagen de la cabellera de serpientes que asumen una forma fálica. Para él, el miembro viril posee un poder de conjuración contra todas las fuerzas malignas de lo femenino no regulado.[53]

Dentro de este contexto, Yolanda constituye una reelaboración del mito griego desde una perspectiva consciente de las asimetrías genéricas creadas por la estructura patriarcal. Añadiendo un margen trágico a la figura de Medusa, la autora subraya una escisión entre el hombre y su afán civilizador y la mujer aún unida a lo natural primigenio. Escisión que tacha la noción falogocéntrica de la mujer como complemento del hombre. Más que complemento, la mujer representa el rezago epistemológico de aquello que el *Homo Faber* aún no logra dominar.

La derrota de lo femenino se subraya en las instancias finales de la trayectoria del protagonista. No obstante Juan Manuel adquiere una nueva comprensión de la muerte por su experiencia con Yolanda y logra vislumbrar la profundidad de su descubrimiento de lo maravilloso y primordial, finalmente sucumbe a la visión racionalista de carácter falogocéntrico y rechaza continuar explorando lo misterioso por temor a caer en el pozo de lo inexplicable. Juan Manuel comprende que la muerte es solamente un detenerse en un punto estático que implica, en cierta forma, la inmortalidad. En consecuencia, su perspectiva frente a la muerte de su esposa experimenta un cambio que se hace evidente en esta reflexión: "Mientras él envejecía, Elsa permanecía eternamente joven, detenida en los treinta y tres años en que desertó de esta vida. Y vendría también el día

[53] En 1922, Freud escribió un breve texto titulado "La cabeza de Medusa" y que sólo se publicó póstumamente en 1940. Este texto está incluido en la antología *Sexuality and the Psychology of Love*, editada por Philip Rieff (Nueva York: MacMillan Publishing Co., Inc., 1963, pp. 212-213).

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

en que Billy sería mayor que su madre, sabría más del mundo que lo que supo su madre" (*Obras*, p. 204). Es más, por sobre la desintegración de la materia perduran gestos y objetos que traspasan las fronteras de la muerte. Juan Manuel piensa: "¡Elsa anulada, detenida en un punto fijo y viviendo, sin embargo, en el recuerdo, moviéndose junto con ellos en la vida cotidiana, como si continuara madurando su espíritu y pudiera reaccionar ante cosas que ignoró y que ignora!" (*Obras*, p. 204). Simultáneamente, las experiencias de su viaje adquieren un sentido pleno; Juan Manuel comprende que "hay algo más cruel (y) más incomprensible que la muerte" (*Obras*, p. 204). Intuitivamente, ahora sabe que existen misterios aún más indescifrables que la desaparición aparente del flujo de la vida. El ala de Yolanda y la desaparición de las islas nuevas se destacan, bajo esta nueva perspectiva, como fenómenos cósmicos de una trascendencia en la cual vida y muerte, realidad e irrealidad, son complejas esferas que no admiten reducciones racionales.

Juan Manuel finalmente comprende que Yolanda está atada a un mundo primigenio del cual perdura aquel residuo de ala como símbolo de la conjunción primordial Mujer-Naturaleza. En consecuencia, la tensión producida por la duda e incertidumbre frente al mundo narrado se resuelve en "lo fantástico-maravilloso" definido por Tzvetan Todorov como la presentación inicial de una realidad fantástica que culmina con la aceptación de lo sobrenatural.[54] Sin embargo, la vivencia de lo maravilloso pierde parte de su trascendencia al desechar Juan Manuel, de manera racional, la oportunidad de una mayor penetración en el mundo abierto por sus nuevas experiencias. Su trayectoria culmina de la siguiente manera: "Pero Juan Manuel no se siente capaz de remontar los intrincados corredores de la naturaleza hasta aquel origen. Teme confundir las pistas, perder las huellas, caer en algún pozo oscuro y sin salida para su entendimiento. Y abandonando una vez más a Yolanda, cierra el libro, apaga la luz y se va" (*Obras*, p. 205). El rechazo de una realidad vasta y compleja –imposible de aprehender a partir del conocimiento puramente racional– implica un retorno a la perspectiva falogocéntrica y una negación, por parte del personaje, del contenido trascendental de su aventura. En consecuencia, el motivo del viaje también pierde parte de su valor espiritual puesto que en el caso de Juan Manuel, el viaje no logra cambiar radicalmente su concepción del mundo, por el contrario, él elige voluntariamente ignorar sus

[54] Según Todorov, lo fantástico puede resolverse en: lo extraño puro, lo fantástico-extraño, lo fantástico-maravilloso y lo maravilloso puro de acuerdo al predominio de lo real tangible o lo sobrenatural (Consultar especialmente su capítulo sobre lo extraño y lo maravilloso, pp. 46-62).

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

implicaciones significativas para retornar al tipo de conocimiento valorado por el régimen patriarcal.[55]

La trayectoria de Juan Manuel plasma así un concepto ya comentado al referirnos a "Mar, cielo y tierra". Como en esta crónica poética, en "Las islas nuevas" se plantea el mundo moderno como dominado por una dicotomía genérica que tiene relación con el modo de concebir la realidad. Mientras la mujer se destaca como un ser que posee y conoce los misterios del cosmos primordial, el hombre –por su afán civilizador y utilitario– ha perdido irrevocablemente la vivencia ancestral que conjuga lo maravilloso y lo natural. Desde la perspectiva de María Luisa Bombal, el hombre y la mujer poseen modos diferentes para aproximarse a la realidad, su "estar en el mundo" difiere de manera radical y, en consecuencia, se produce un quiebre que afecta las relaciones entre ambos y aniquila toda posibilidad de un intercambio dialéctico. Lo masculino racional y consciente se opone a lo femenino instintivo e inconsciente vedando toda posibilidad de una unión armoniosa y fructífera, de un diálogo que interilumine los saberes hegemónicos y aquellos subalternos que han sido relegados al silencio. De este conflicto básico surge, entonces, la degradación y tragedia del arquetipo de la Madre-Tierra en "Las islas nuevas". El predominio de lo racional condena a Yolanda a aniquilar sus instintos y a convertirse en un ser solitario y estéril, incapaz de prolongar el ciclo de la vida mutilando, de esta manera, lo que María Luisa Bombal considera la esencia del principio femenino.

[55] Al referirse al simbolismo tradicional del viaje, Juan-Eduardo Cirlot comenta: "Desde el punto de vista espiritual, el viaje no es nunca la mera traslación en el espacio, sino la tensión de búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que se deriva del mismo. En consecuencia, estudiar, investigar, buscar, vivir intensamente lo nuevo y profundo son modalidades de viajar o, si se quiere, equivalentes espirituales y simbólicos del viaje" (pp. 471-472).

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

IX

"TRENZAS": LA PÉRDIDA DEL PARAÍSO ORIGINAL

Como se ha hecho evidente en este estudio, la larga cabellera de las protagonistas en los textos de María Luisa Bombal recurre como signo que subraya el vínculo de la mujer con las fuerzas cósmicas y primigenias. Si bien este *leitmotiv* está presente como rasgo caracterizador y simbólico de lo que la autora concibe como la esencia femenina, es importante señalar que se dan variaciones de acuerdo a los conceptos que subyacen en el nivel del contenido. Así, por ejemplo, en *La última niebla* la frondosa cabellera de Regina representa la realización de los impulsos vitales e instintivos de lo femenino en una sociedad que regula la conducta sexual y amorosa de la mujer a través de la institución del matrimonio. Por otra parte, en "Las islas nuevas" el cabello de Yolanda simboliza esencialmente la unión de la mujer a los orígenes mismos del cosmos dándose, en esta forma, mayor realce a los contenidos míticos que amplían el contexto histórico y omiten aquellos factores sociales propios del continente hispanoamericano.

La representación arquetípica de la mujer como ser humano ligado a la Naturaleza constituye el término devaluado de una oposición binaria a la que se confronta la conciencia masculina y racionalizadora considerada como superior. Es más, según la antropología, en los imaginarios de carácter falogocéntrico este arquetipo corresponde a la oposición básica entre Naturaleza y Cultura. El hombre, partiendo de esquemas racionales, modifica y domina la Naturaleza con un afán de lucro, transformación que significa, en esencia, crear cultura; la mujer, por el contrario, en su rol básico de madre y esposa se identifica plenamente con las fuerzas naturales y primitivas participando en estas de un modo inconsciente e intuitivo (Ortner, pp. 67-77).

Dentro de la producción literaria de María Luisa Bombal, "Trenzas" (1940) es un texto que revela nuevos aspectos relacionados con este conflicto básico. De manera significativa, es precisamente el *leitmotiv* de la larga cabellera el que

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

plasma el tema de la abdicación de lo inconsciente y primordial por el deseo de incorporarse a un orden masculino de corte positivista. Este concepto se refleja a primera vista en el formato elegido. Abandonando la intuición lírica o la recreación subjetiva de una realidad, la autora utiliza el ensayo –forma de comunicación que posee, por excelencia, características intelectuales y lógicas–. A través de un estilo eminentemente expositivo, en "Trenzas" se elabora un esquema típico del ensayo que contiene una postulación de la tesis, una demostración y la consiguiente conclusión. Sin embargo, bajo esta organización básicamente intelectual yace un contenido arquetípico que reitera en forma efectiva el conflicto latente entre conciencia e inconsciente. De esta yuxtaposición contrastante fluye así una tensión que no logra resolverse, pues, aunque la hablante aboga por un retorno a la Naturaleza, al mismo tiempo reconoce que este ya no es posible en el mundo moderno.

El ensayo se inicia planteando como verdad verificable la vivencia arquetípica del paraíso perdido. Se dice: "Porque día a día los orgullosos humanos que somos, tendemos a desprendernos de nuestro limbo inicial, es que las mujeres no cuidan ni aprecian ya de sus trenzas. Positivas, ignoran al desprenderse de éstas, que ponen atajo a las mágicas corrientes que brotan del corazón mismo de la tierra" (*Obras*, p. 221). El mito del paraíso perdido implica la existencia original de un mundo armonioso y feliz que ha sido destruido por la intrusión de un elemento negativo proveniente de la imperfección de los seres humanos. Es más, la acción que produce una ruptura de la armonía se hace merecedora de un castigo que explica la existencia del Mal, las enfermedades y el sufrimiento. En "Trenzas", el paraíso se concibe como aquel mundo primigenio en el cual la humanidad y la materia constituían una unidad indisoluble dentro del orden cósmico armonioso y perfecto. En su íntimo contacto con la materia, fuente originadora de la vida, los seres humanos recibían el conocimiento trascendental que fluía de todo lo creado. Sin embargo, el orgullo, vale decir, el deseo exacerbado de poseer un lugar superior por sobre la Naturaleza, impulsó a los hombres a crear jerarquías que destruyeron irrevocablemente toda unión con lo primordial. De esta manera, se alejaron de la materia, anulando así la comunicación y el contacto con el flujo mágico del cosmos.

En este contexto, el poner atajo a las corrientes que brotan del corazón de la tierra significa romper las raíces de los orígenes, alejarse del centro mismo de la unidad. Por consiguiente, se sugiere que los seres humanos –por su orgullo e impulso dominador– han perdido su contacto con el núcleo cósmico desde el cual mana la vida y hacia donde confluye todo lo creado. Su existencia es, entonces, un transcurrir solitario y aislado en el cual se ha perdido el sentido

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

de lo fijo y estable que se asienta en las raíces de la materia y en el devenir de todo lo cósmico.

Si en el pasado la mujer constituía el último baluarte de este vínculo con la Naturaleza, según la perspectiva del ensayo ella también se ha ido incorporando gradualmente a un nuevo orden que implica el predominio de la conciencia racionalizadora y el consecuente triunfo sobre el ámbito natural, razón por la cual se la califica como "positiva". Síntoma de este alejarse de todo lo cósmico es el acto de cortarse la cabellera, materia ancestral que como las algas y las enredaderas, porta un hálito de vida que se infiltra desde lo más profundo de la tierra.

El ensayo continúa diciendo: "Porque la cabellera de la mujer arranca desde lo más profundo y misterioso; desde allí donde nace y tiembla la primera burbuja; que es desde allí que se desenvuelve, lucha y crece entre muchas y enmarañadas fuerzas, hasta la superficie de lo vegetal, del aire y hasta las frentes privilegiadas que ella eligiera" (*Obras*, p. 221). Según la tesis del ensayo, el cabello de la mujer tiene, entonces, sus orígenes en las profundidades de la tierra, espacio en el cual se generan los principios misteriosos de la vida. Como un elemento más de las fuerzas cósmicas, este afluye a la superficie traspasando el aire y la materia vegetal para llegar hasta la frente de quienes lo poseen. Por lo tanto, la larga cabellera es el lazo que une a la mujer a lo primigenio restableciendo aquella relación armoniosa que existía en el paraíso original. Al respecto, Julia Hermosilla comenta: "Las trenzas se valoran como elementos de unión entre el ser humano y los orígenes, símbolo de unidad cósmica y de ciclo vital eterno que también participa de los contenidos de vida y muerte (luz y tinieblas) del origen, porque a través del cabello vive y muere la materia del ser humano" (p.87).

No obstante el valor trascendental del cabello que permite un conocimiento intuitivo de la esencia de la vida y otorga a la mujer atributos ancestrales en su dimensión arquetípica de Madre-Tierra, esta ha optado por aquellos esquemas racionalistas del mundo moderno que desvalorizan la materia. En el ensayo se plantea, entonces, la necesidad de recuperar el nexo trenzas-tierra, el cual implica –a un nivel más amplio y simbólico– el retorno al paraíso perdido y el reencuentro del ser humano con sus fundamentos cósmicos.

La demostración de la "verdad arquetípica" que concibe la larga cabellera de la mujer como extensión de todo lo cósmico se realiza a partir del método de la enumeración de paradigmas obtenidos en la leyenda, la tradición literaria y un suceso ocurrido en el pasado inmediato. Cada uno de estos ejemplos citados da prueba de una dimensión de las trenzas como elemento ligado a lo primordial, constituyendo así una totalidad polisémica. En este punto cabe destacar que esta sección se caracteriza por un tono enfático y una posición apelativa

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

de parte de la hablante, quien en la postulación de la tesis y su conclusión opta por la objetividad. En este sentido, la demostración podría calificarse como una sección enmarcada en la cual se recrea el pasado como ficciones que poseen una dimensión mítica y a las cuales alude la hablante desde una perspectiva personal cargada de afectividad.

La mitificación de un suceso reciente o de figuras legendarias en un pasado lejano viene a subrayar aquella tensión a la que nos referíamos al comienzo de este análisis. La hablante pretende demostrar su tesis utilizando un método positivista pero, lejos de atenerse a hechos científicamente comprobables, opta por una intuición imaginativa que reafirma el valor de la vivencia inconsciente y arquetípica.

La hablante comienza haciendo una evocación de Isolde y sus oscuras trenzas, materia a través de la cual se escurrió aquel filtro encantado que determinara su destino teñido por el amor, calificado como la expresión más pura de la Naturaleza. La ecuación Materia-Vida Natural se subraya diciendo: "¿No fue acaso a lo largo de esas trenzas que las raíces de aquel filtro escurriéronse veloces hacia su humano destino? Porque quién ha de dudar jamás de que cabellera alguna gozara de tal rumor de fuentes subterráneas, de un tal suspirar de brisas y de hojas. Rumor y suspirar que en esas noches suyas de amor y luna, Tristán destrenzaba a fin de escuchar extasiado el canto lejano, persistente y secreto... el canto natural de aquella cabellera" (*Obras*, pp. 221-222). Las trenzas de Isolde son, según las categorías ideológicas del ensayo, una materia viva y misteriosa que porta los secretos de la Naturaleza y posee, como todo lo cósmico, dimensiones de carácter maravilloso. Su canto natural y las extrañas flores que crecen en ellas durante la noche hacen de las trenzas un elemento que otorga a Isolde los atributos arquetípicos de la Madre-Tierra.

En el ensayo, el amor se concibe como una manifestación de la vida natural, como aquel nexo en el cual espíritu y materia se conjugan para sustentar el movimiento regenerador del ciclo cósmico. Por lo tanto, las trenzas son en sí portadoras del amor, concepto que se reitera en las siguientes parejas paradigmáticas y legendarias: Isolde-Tristán, Melisanda-Pelleas y María-Efraín. Las trenzas de Isolde y Melisanda comunican aquel amor que ellas mismas no se atreven a confesar y, en el caso de María, la heroína romántica de la novela homónima de Jorge Isaacs, estas ofrecen a Efraín un testimonio del amor que perdura más allá de la muerte. Por otra parte, en el caso de la octava esposa de Barba Azul, la larga cabellera trenzada protege contra la crueldad despiadada salvaguardando la vida de su poseedora.

En todos estos ejemplos ilustrativos de la tesis del ensayo subyace la visión de la mujer como única portadora de una realidad cósmica y absoluta que

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

se infiltra y manifiesta en su larga cabellera, residuo ancestral de los orígenes de todo lo vivo. Es a través de la mujer que el hombre logra vislumbrar los misterios maravillosos de su fundamento original que se traduce en una correspondencia íntima entre los seres humanos y los elementos cósmicos primordiales. Por lo tanto, el contacto amoroso con la mujer produce en el hombre un retorno a sus raíces y un restablecimiento de la armonía primigenia. Julia Hermosilla hace el siguiente comentario acerca de este atributo arquetípico de las figuras femeninas: "A través de ellas se muestra que la propiedad natural de la relación del ser con sus orígenes, recae sólo en la mujer y siempre que ella conserve el cabello largo, las trenzas, que son como raíces permanentemente hundidas en el limo inicial, por donde llega y se escapa la energía vital de la materia en un circular inevitable y eterno. El hombre logra asomarse al profundo misterio original sólo a través del contacto con los largos cabellos femeninos" (p. 86).

En la segunda parte de la demostración se reitera esta visión arquetípica de la mujer, subrayando el concepto de la correspondencia íntima entre el principio femenino y la materia originada por las fuerzas telúricas. La hablante ilustra dicho concepto refiriéndose a un suceso supuestamente conocido por el lector y que tuvo lugar en un pasado reciente.[56] Este suceso, que en el nivel lógico y racional del ensayo vendría a proveer una prueba histórica y concreta de la tesis postulada, no cumple, sin embargo, dicha función. Los hechos se reelaboran utilizando la forma de una leyenda folklórica y lo objetivo comprobable se transforma en una versión mitificada de la realidad. En consecuencia, el proceso de elaboración viene nuevamente a subrayar la tensión básica entre conocimiento intelectual y visión arquetípica.

La historia de las dos hermanas se inicia aludiendo al núcleo familiar y su trayectoria de querellas y fatalidades inesperadas. Dicho comienzo otorga al relato una característica típica de la leyenda, forma simple en la cual los personajes se conciben como prolongaciones de una estirpe y un linaje determinados. La presentación condensada de la historia y el predominio de la acción sobre la caracterización de los personajes o la elaboración de un mundo ficticio amplio y redondeado, corroboran posteriormente el carácter legendario de lo narrado (Jolles, pp. 62-87). Lejos de constituir una penetración acabada en el espacio o

[56] María Luisa Bombal nos informó que la historia de las dos hermanas y la muerte de una de ellas la misma noche en la cual se incendió el bosque de la hacienda, efectivamente tuvo lugar en su juventud. Ambas hermanas pertenecían a una de las familias de la alta aristocracia chilena y parte de dicha hacienda es, en la actualidad, la llamada Quinta Vergara, un hermoso parque público de la ciudad de Viña del Mar.

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

en los personajes, la narración sólo se limita a presentar, en forma simultánea, dos sucesos particulares: el incendio del bosque y la muerte de una de las hermanas. En consecuencia, los detalles del medio ambiente o los posibles conflictos sicológicos o sociales de los personajes se esbozan levemente por medio de trazos breves y escuetos que diluyen la especificidad histórica y dan paso a elementos más generales y básicos.

Por consiguiente, la presentación antitética de las dos hermanas es sustentada por categorías básicas típicas de la leyenda: belleza, amor, contextura física y cabellera son, en realidad, los ejes concretos desde los cuales mana toda la caracterización contrastante. Mientras la hermana mayor se destaca como una mujer fuerte, terca y poco agraciada, la menor, aunque frágil, posee una gran belleza y dulzura. Si la primera, después de una desilusión amorosa se niega a seguir amando, se recorta el cabello y se retira a una hacienda del Sur, la hermana menor en la ciudad ama intensamente y de su larga trenza rojiza emanan violentos fulgores que simbolizan la pasión y el carácter fogoso de su dueña. Es importante señalar que el cabello conlleva en sí un significado de gran validez para el contenido del ensayo en su totalidad, puesto que la hermana mayor, en su rol de administradora de la hacienda, representa a aquella mujer moderna y positiva que ha optado por el dominio de la Naturaleza sacrificando no sólo la posibilidad de un amor pleno y procreador sino también eliminando la relación intuitiva e inconsciente con el ámbito de lo cósmico, actitud que se refleja en el acto consciente de cortarse el cabello. Se da así una oposición básica entre la mujer que ha desechado conscientemente la modalidad femenina de estar en el mundo para entrar a la esfera pragmática de lo masculino y aquella, representada por la hermana menor, quien mantiene intuitivamente su nexo con la Naturaleza.

Esta íntima relación entre la mujer y la materia se subraya en esta sección del texto por medio de la disposición en contrapunto. Las dos acciones básicas se alternan para presentar, de manera simultánea, el fuego que arrasa con los árboles del bosque en la hacienda y la hermana menor en la ciudad, quien yace sobre la alfombra del salón, presa de un súbito malestar. Los árboles al amanecer han sido consumidos por el fuego y la mujer simbólicamente también muere, sin una razón aparente. Sin embargo, al concluir la historia se nos dice: "El bosque hubo de agonizar y morir junto con ella y su cabellera cuyas raíces eran las mismas" (*Obras*, p. 228).

La larga cabellera de la mujer se destaca entonces como un símbolo de la unión integral de lo femenino y lo cósmico, este último representado por los árboles del bosque. Las connotaciones simbólicas del *leitmotiv* del árbol en "Trenzas" se relacionan, sin duda, con significados arquetípicos de carácter universal: en

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

su calidad de *imago mundi*, el árbol tradicionalmente se considera un reflejo del universo, una réplica en miniatura de la energía cósmica y su movimiento periódico y regenerador. Es más, su fertilidad es asociada con la vida y la maternidad, razón por la cual en África y la India, por ejemplo, es venerado por las mujeres y se cree que los espíritus de los muertos vuelven a él en la esperanza de lograr la resurrección. Como el agua y la tierra, la cualidad de dar origen a la vida hace del árbol un elemento que se une al arquetipo de la Madre-Tierra representado, en un número significativo de mitologías e iconografías, junto a un árbol, una rama o una flor (Neumann, pp. 240-267). Hathor en Egipto o Siduri en la Mesopotamia son, en realidad, las manifestaciones del Arquetipo Femenino concebido como la fuente inagotable de la creación simbolizada por el árbol, elemento que a manera de un microcosmos refleja el dinamismo cíclico de una realidad cósmica y transcendente (Eliade, *Patterns*, pp. 230-326).

En "Trenzas", la visión de la cabellera de la mujer como prolongación de una realidad absoluta y trascendental se expresa en la siguiente afirmación: "Las verdes enredaderas que se enroscan a los árboles, las dulces algas a sus rocas, son cabelleras desmadejadas, son la palabra, el venir y aletear de la naturaleza, son su alegría y melancolía, son su expresión por medio de la cual la naturaleza infiltra confusamente su magia y saber a los seres" (*Obras*, p. 228). Como extensión de un mundo natural y misterioso, el largo cabello de la mujer es –al igual que las algas marinas y las enredaderas– la expresión del devenir cósmico; es el verbo, la palabra y el canto que pone de manifiesto la esencia de una naturaleza poseedora de mágicos secretos y una profunda sabiduría. Desde la perspectiva de la hablante, esta es la realidad que merece ser valorada por sobre cualquier otra. Sin embargo, en el mundo moderno priman valores racionalistas y pragmáticos que han eliminado la íntima relación entre los seres humanos y los principios cósmicos que portan el origen y la esencia de todo lo creado.

La mujer, no obstante su cualidad inherente que la une a los elementos primordiales del agua y la tierra, ha sido subyugada por este nuevo orden y ha comenzado a abandonar su contacto con el cosmos destruyendo así la esencia misma del principio femenino. En este sentido, el desprenderse de las trenzas se destaca, en el ensayo, como un acto simbólico que conlleva el significado de una automutilación por el deseo de asimilarse a un orden masculino de carácter positivista. En consecuencia, la mujer moderna se desplaza en una existencia degradada en la cual se ha perdido la vivencia auténtica de lo mágico y trascendental. Este concepto se subraya al final del ensayo aseverando: "Y es por eso que las mujeres de ahora han perdido su fuerza adivina y no tienen premoniciones ni goces absurdos, ni poder magnético. Y sus sueños no son ahora sino una triste marea que

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

trae y retrae imágenes cansadas o alguna que otra doméstica pesadilla" (*Obras*, p. 228). La metáfora de la triste marea que arrastra imágenes sin vigor o pesadillas pedestres expresa, en efecto, la transformación de una existencia plena de vivencias valiosas y trascendentales en un vivir rutinario y vacío, excluido irrevocablemente de aquel paraíso original donde el principio femenino era parte integral de las fuerzas misteriosas de un cosmos en constante regeneración.

El planteamiento de María Luisa Bombal con respecto a la mujer en el mundo moderno abre una interrogante que nos parece conveniente destacar. El abogar por un retorno a la etapa paradisíaca y la consecuente reafirmación de valores primitivos se dan en el texto con la convicción de que ambos ya no son posibles. Es más, la autora concibe la existencia de la mujer como teñida por la degradación en una situación sin salida. El contenido ideológico del ensayo hace evidente que la solución no está en incorporarse activamente al ámbito del sexo masculino participando en la política, la creación de las leyes o las esferas económicas –actividades por las que abogaba el feminismo de la época–. Por el contrario, María Luisa Bombal, desde una posición conservadora, expresa una nostalgia marcada por la vivencia arquetípica del paraíso perdido y propone una salida utópica con el convencimiento de que esta no podrá ser nunca una realidad.

Estas categorías ideológicas se explican en parte por el hecho de que la escritora, en los textos de su segunda etapa de producción, abandona las circunstancias sociales inmediatas en las cuales se inserta la existencia de la mujer para presentar una visión de "lo femenino" a un nivel más abstracto y de carácter ontológico. Hacia 1940 no existía aún ningún texto que explorara, desde una perspectiva femenina, planteamientos filosóficos. Todos los discursos de este tipo eran producidos por una élite masculina anclada en un falogocentrismo que contradictoriamente suponía una diferencia genérica con base biológica y, al mismo tiempo, utilizando la estrategia del Sujeto Excluyente incluía de manera implícita a la mujer, al referirse al Hombre y la Humanidad como categorías universales. Por lo tanto, María Luisa Bombal en un entorno que carecía de discursos intelectuales producidos desde una perspectiva de mujer, reitera las nociones de los discursos hegemónicos.[57] La ausencia de un enfrentamiento con las fuerzas concretas y tangibles de un microcosmos social en particular produce la omisión

[57] En las entrevistas con la autora, pudimos claramente determinar dichas categorías. La mujer, para María Luisa Bombal, era un ser intuitivo, emocional, imaginativo y con tendencia a la pasividad y el ensueño. En una ocasión nos dijo: "La mujer es puro corazón a diferencia del hombre, que es la materia gris y el principio activo iniciador de todas las grandes empresas" (*Obras*, p. 342).

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

de la búsqueda, impulso vital de las protagonistas de sus primeros textos como seres insatisfechos que cuestionaban las convenciones de su sociedad. Si bien estas protagonistas no lograban una verdadera realización, el hecho mismo de estar en abierto conflicto con el orden social hacía de sus trayectorias un valioso testimonio de la problemática de la mujer latinoamericana de la época. En sus últimos textos, María Luisa Bombal acentúa el poder de los valores predominantes en el mundo moderno y, por consiguiente, representa el arquetipo de la Madre-Tierra como un ser condenado, desde un principio, a la derrota, la mutilación y la existencia sin sentido en una situación estática que ni siquiera engendra la búsqueda de una plenitud vedada. La degradación del Arquetipo Femenino pone entonces de manifiesto una posición conservadora con respecto a la situación de la mujer, quien se destaca como un ser derrotado por un sistema que no ofrece ninguna salida puesto que no concibe la posibilidad de un cambio social. En "Las islas nuevas" este concepto se manifestaba a través de Yolanda, personaje desposeído de todo impulso para modificar su circunstancia, y en "Trenzas" se expresa por medio de la reafirmación de valores irrevocablemente perdidos.

Sin embargo, como se demostrará en la última sección de este libro, el uso del arquetipo resulta también ser una estrategia escritural a través de la cual la autora, junto con la derrota de lo femenino, inscribe y legitima los saberes desplazados por la cultura hegemónica producida desde una perspectiva androcéntrica.

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

X

LA BELLEZA COMO ESTIGMA TRÁGICO EN "LA HISTORIA DE MARÍA GRISELDA"

El estudio de la producción literaria de un autor generalmente conduce a la determinación de un rasgo distintivo que otorga a la totalidad un sello unificador y caracterizante. Si bien en cada texto en particular la forma y el contenido poseen diferencias que lo singularizan, a nivel de la visión del mundo se da un componente básico que yace y permanece como un núcleo desde el cual mana la creación artística. Este elemento ideológico primario no sólo refleja la sensibilidad de una época determinada, sino que es también la expresión personal del escritor como individuo que comparte las ideas de un grupo social.

En la narrativa de María Luisa Bombal se observan dos elementos complementarios que definen lo básico y esencial de toda su obra. Desde el punto de vista más aparente de la realidad presentada, se destaca la concepción de esta como un conjunto amplio y complejo cuyos límites traspasan las fronteras de lo objetivo y racionalmente tangible. Esta visión de la realidad se plasma ya sea como una yuxtaposición ambigua de lo concreto, lo soñado y lo ensoñado en *La última niebla* o como la simultaneidad en contrapunto de un presente que conduce a la vivencia iluminadora del pasado, según se observa en "El árbol". La elaboración de la zona mágica de la muerte concebida como un proceso de inmersión en las profundidades de la tierra en *La amortajada*, el carácter fantástico del relato "Las islas nuevas" o los aspectos maravillosos del nexo cosmos-larga cabellera femenina en "Trenzas", no vienen sino a corroborar esta visión de la realidad como un ámbito complejo que se extiende a las esferas de lo onírico, lo inconsciente y lo sobrenatural. Dicha concepción no sólo debe comprenderse como una expresión típica de la época, más importante aún es considerarla

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

dentro del contexto significativo de la representación de la vivencia femenina.[58] Como se ha demostrado en este estudio, un aspecto clave en la narrativa de María Luisa Bombal es la visión de la mujer como un ser que aprehende la realidad a partir de un modo intuitivo, inconsciente e irracional que corresponde, según la perspectiva de la autora, a la esencia de lo femenino concebido, a su vez, como parte integrante de un cosmos misterioso y trascendental.

Sin embargo, si aseveráramos que la mujer y su modo peculiar de acercarse a la realidad son los elementos caracterizadores de la narrativa bombaliana, estaríamos omitiendo un segundo aspecto de valor vital para su comprensión. La obra de María Luisa Bombal no es simplemente la elaboración de la realidad desde una perspectiva femenina; el dinamismo y la complejidad enriquecedora de ella yace en el conflicto de esta vivencia particular inserta en una problemática de carácter genérico; es más, toda su problematicidad conflictiva tiene su origen en la inadecuación del ser femenino con respecto a los valores masculinos predominantes en la sociedad. Por lo tanto, la validez y riqueza del mundo presentado mana de la oposición básica entre el principio femenino, que inconscientemente busca aproximarse a sus raíces cósmicas primordiales y el principio masculino, que ha impuesto jerarquías y regulaciones por sobre todo lo natural a partir de la conciencia racionalizadora.

"La historia de María Griselda", último texto narrativo publicado por la autora,[59] marca, en cierta medida, el final y punto culminante de una producción literaria que se caracterizó, desde sus inicios, por la presencia de una relación entre hombre y mujer en la cual primaba la incomprensión y la incomunicación. Significativamente, en esta *nouvelle* se elabora el motivo de la belleza femenina como un estigma trágico que, lejos de producir la felicidad puesto que constituye el atributo de la mujer tradicionalmente valorado en la sociedad, sólo conduce a la soledad, la destrucción y la muerte. Tras la desmitificación de la belleza femenina –fuente de inspiración de tantas creaciones artísticas y rasgo destacado por la cultura de masas– se ofrece un comentario con respecto a un mundo moderno en el cual ya no se reconocen los valores espirituales representados por una belleza que simboliza la perfección y la armonía del ámbito cósmico.

---

58 Si bien en el breve cuento "Lo secreto" y la evocación "La maja y el ruiseñor" no se da énfasis a la experiencia femenina, sí se observa la elaboración de una realidad en la cual están presentes lo maravilloso y la subjetividad imaginativa.

59 Aparte de "La maja y el ruiseñor" (1960), semblanza en la cual María Luisa Bombal nos presenta recuerdos de su niñez, la autora ha escrito en inglés "The Foreign Minister" y "Dolly and Jeckill and Miss Hyde", dos obras de teatro que no han sido representadas o publicadas.

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

EL ARQUETIPO DE LA MADRE-TIERRA: UNA CONJUNCIÓN DE LA MATERIA Y EL ESPÍRITU

En "La historia de María Griselda" se nos presenta el *leitmotiv* de la forastera plasmado en el personaje de Ana María, quien llega a una hacienda del Sur donde gradualmente va descubriendo la belleza y perfección de María Griselda y su impacto nefasto en quienes la rodean.[60] Al principio, sólo sabe de la protagonista por los comentarios que hacen los otros personajes y no es sino al final que logra Ana María constatar las dimensiones maravillosas de sus rasgos físicos que reflejan, a manera de un microcosmos, el dinamismo vital y perfecto de la Naturaleza.

La relación armoniosa de María Griselda con el mundo natural circundante hace de ella una expresión del arquetipo de la Madre-Tierra, en el cual se subrayan aquellas cualidades que la ligan a la llamada Diosa de la Vegetación (Neumann, pp. 240-280). En primer lugar, se la caracteriza como "huidiza gacela" (*Obras*, p. 247), imagen que pone de manifiesto su carácter natural y silvestre perteneciente a un ámbito forestal poblado de zarzas, ramas espinosas y helechos que no han sido aún dominados por la civilización masculina. Su lugar favorito es la ladera del río Malleco, verdadero símbolo de las fuerzas incontrolables de una Naturaleza que se defiende contra el impulso de quienes pretenden invadirla. Este espacio primordial e indómito se describe de la siguiente manera:

> Y bajaron la empinada cuesta hasta internarse en la neblina, que se estancaba en lo más hondo de la grieta, allí en donde ya no había pájaros, en donde la luz se espesaba, lívida, en donde el fragor del agua rugía como un trueno sostenido y permanente. ¡Un paso más y se habrían hallado al fondo del cañón y en frente mismo del monstruo!
>
> La vegetación se detenía al borde de una estrecha playa de guijarros opacos y duros como el carbón de piedra. Mal resignado en su lecho, el río corría a borbotones, estrellando enfurecido un agua agujereada de remolinos y de burbujas negras (*Obras*, p. 248).

María Griselda suelta sus largas trenzas en las aguas del Malleco y recibe el contacto acariciante del río que le brinda hermosos pececitos plateados. Su relación con las aguas inferiores que nacen de las entrañas mismas de la tierra subraya la dimensión del Arquetipo Femenino que asocia a la mujer con el principio de la

[60] Originalmente, "La historia de María Griselda" fue incluida en la versión inglesa de *La amortajada*, publicada en 1947 por Farrar Straus bajo el título de *The Shrouded Woman*. En su introspección después de la muerte, Ana María recuerda aquel viaje a la hacienda del Sur donde conoció la tragedia de su nuera María Griselda.

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

fertilidad. Es más, como diosa de las aguas, la mujer simboliza el ciclo básico y esencial de la materia y la vegetación. María Griselda explora en los troncos de los árboles cuya corteza le descubre los misterios de la materia y de la vida representada por aquellos pequeños insectos que en ella se cobijan. Significativamente, el motivo de los ojos, símbolo tradicional del espíritu, se describe como manantial de luz, agua y verdor vegetal. Se dice:

> Un círculo de oro, uno verde claro, otro de un verde turbio, otro muy negro, y de nuevo un círculo de oro, y otro verde claro... los círculos igual al musgo que se adhiere a los troncos de los ojos de María Griselda. ¡Esos ojos de un verde de árboles mojados por el invierno, esos ojos al fondo de los cuales titilaba y se multiplicaba la llama de los velones!
>
> ¡Toda esa agua refulgente contenida allí como por milagro! ¡Con la punta de un alfiler, pinchar esas pupilas! Habría sido como rajar una estrella... (*Obras*, pp. 256-257).

Los ojos de María Griselda, como la Naturaleza misma, son una fuente inagotable de vida: su verdor de "musgo" y de "árboles mojados por el invierno" conlleva, de manera simultánea, la fertilidad de la vegetación y del agua, elemento primordial del universo. Es más, la imagen del "agua refulgente" viene a sintetizar las fuerzas positivas y fecundas de la energía cósmica representadas por el principio acuático y la luz.

Como diosa de la vegetación, la protagonista lleva siempre en el escote de su traje de amazona una dalia amarilla que, en términos arquetípicos, representa la unión armoniosa con el ámbito natural. Es importante señalar que en dicha relación no se dan antagonismos u hostilidades; por el contrario, el hecho de que su caballo no necesite ser guiado, de que la primera luciérnaga de la noche se pose siempre sobre su hombro y que las palomas la sigan dócilmente, pone de manifiesto las cualidades inherentes de una representación arquetípica de lo femenino que contrasta, de manera significativa, con aquellas figuras mitológicas masculinas que generalmente se presentan en abierta oposición a una fauna con la cual luchan logrando siempre vencerla.

La belleza pura, natural y perfecta de María Griselda representa, en esencia, las fuerzas elementales subterráneas, las raíces telúricas del cosmos y el espíritu misterioso del cielo y de la tierra. Las dimensiones arquetípicas y simbólicas de la protagonista parecen resumirse en las palabras de Rodolfo, quien cuenta a Ana María: "(...) María Griselda cambiaba imperceptiblemente, según la hora, la luz y el humor, y se renovaba como el follaje de los árboles, como la faz del cielo, como todo lo vivo y lo natural" (*Obras*, p. 250). Su nexo con el cosmos –ámbito

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

en el cual se conjugan la materia y el espíritu– hace de su belleza una expresión que trasciende lo físico, lo concreto y lo tangible. Sus cejas arqueadas como si "una golondrina afilada y sombría hubiese abierto las alas sobre sus ojos" (*Obras*, p. 256), su cuello de grácil cisne, sus hombros "henchidos como frutos maduros" (*Obras*, p. 256) y sus caderas "redondas y mansas" (*Obras*, p. 256) son, en realidad, la manifestación del espíritu a través de la materia.

Este aspecto sólo viene a reiterar las cualidades inherentes al Arquetipo Femenino en sus dimensiones positivas que la ligan a la fertilidad del cosmos. En su carácter elemental no únicamente representa el movimiento cíclico y regenerador que sostiene la vida, sino que también adquiere aquella trascendencia espiritual inmanente a los principios primordiales. De esta dimensión provienen, precisamente, los atributos que hacen de la deidad femenina un símbolo de la regeneración, la inmortalidad, la sabiduría, el éxtasis y la inspiración poética. En nuestra tradición occidental, musas y ninfas y, sobre todo, la figura de Sofía, no sólo se asocian con las expresiones concretas de la vida en su carácter grávido y material, ellas son también una extensión de la esencia suprema de todo lo vivo. Sofía se iguala, así, al centro creativo de la mándala y, como poseedora de los misterios de un cosmos ignorado por los hombres, es una fuente de inspiración artística y de perfeccionamiento espiritual.[61]

María Griselda, como figura arquetípica ligada al cosmos primordial, posee estas dimensiones espirituales que la asemejan a Sofía. Sin embargo, Fred, con su sensibilidad artística, es el único personaje capaz de comprender la trascendencia y significado de su belleza. Su primer encuentro con la protagonista se describe de la siguiente manera:

> La vio pasar. Y a través de ella, de su pura belleza, tocó de pronto un más allá infinito y dulce... algas, aguas, tibias arenas visitadas por la luna, raíces que se pudren sordamente creciendo limo abajo, hasta su propio y acongojado corazón.
>
> Del fondo de su ser empezaron a brotar exclamaciones extasiadas, músicas nunca escuchadas: frases y notas hasta entonces dormidas dentro de su sangre y que ahora de pronto ascendían y recaían triunfalmente junto con su soplo, con la regularidad de su soplo.

[61] Erich Neumann, op. cit., pp. 281-336. Es también de especial interés el libro de Richard Graves titulado *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth* (Nueva York: Farrar Straus, 1966).

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

> Y supo de una alegría a la par grave y liviana, sin nombre y sin origen, y de una tristeza resignada y rica de desordenadas sensaciones.
>
> Y comprendió lo que era el alma, y la admitió tímida, vacilante y ansiosa, y aceptó la vida tal cual era: efímera, misteriosa e inútil, con su mágica muerte que tal vez no conduce a nada (*Obras*, p. 254).

La belleza de María Griselda produce en Fred un conocimiento intuitivo de los orígenes representados por aquellas algas que penetran en el ámbito preformal de las profundidades de la tierra. Dicho conocimiento no sólo conduce a una comprensión más profunda de la vida, sino que también motiva la creación poética que se concibe en el texto como la más alta expresión del espíritu.

CUENTO MARAVILLOSO Y TRAGEDIA

Parte del contenido arquetípico representado por María Griselda se plasma en la *nouvelle* a través de la presencia de elementos maravillosos que le otorgan las características de un cuento de hadas o *märchen*.[62] Inicialmente, la protagonista se caracteriza de modo esquemático, siguiendo la forma típica de este género tradicional. Sus virtudes excepcionales –dulzura, bondad y belleza– la colocan por encima de los otros personajes y conmueven a la Naturaleza que adquiere rasgos sobrenaturales y maravillosos.[63] El sapo que se instala día y noche en las escalinatas de la casa para contemplar con ojos enamorados a María Griselda, o el río Malleco que, por amor a la joven, detiene su ferocidad para acariciar su larga cabellera son ejemplos de lo maravilloso que se presenta sin producir sorpresa o sin ofrecer ninguna explicación racional.[64]

A pesar de la presentación de elementos típicos del cuento maravilloso, el contenido a nivel de la visión del mundo produce una diferencia significativa

---

62 Con respecto a la base mítica del cuento maravilloso, se pueden consultar, por ejemplo, los siguientes libros de Vladimir Propp: *Morfología del cuento* (Madrid: Editorial Fundamentos, 1971) y *Las raíces históricas del cuento* (Madrid: Editorial Fundamentos, 1974). O los ensayos "The Structural Study of Myth" de C. Lévi-Strauss y "Myth and Folktales" de Stith Thompson, ambos recopilados por Thomas A. Sebeok en el volumen *Myth: A Symposium* (Bloomington: Indiana University Press, 1958), pp. 81-106 y 169-180 respectivamente.

63 Este aspecto de la caracterización en el cuento maravilloso ha sido destacado por John Buchanan en *The Novel and the Fairy Tale* (Londres: The English Association, 1931) y por Max Lüthi en *Once Upon A Time: On the Nature of Fairy Tales* (Nueva York: Frederick Ungar Publishing Co., 1970).

64 Estos elementos, según la definición de Tzvetan Todorov, corresponden, por lo tanto, al ámbito de "lo maravilloso puro".

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

que subraya el concepto de un mundo moderno en el cual no se logra comprender o valorar la armonía y perfección de un cosmos que se prolonga en la figura arquetípica de la Madre-Tierra. En su interesante estudio sobre las formas simples, Andrés Jolles ha establecido que la esencia del cuento maravilloso se encuentra en la presentación de un mundo donde se cumplen las exigencias de la moral ingenua (pp. 198-223). Un mundo donde existe, según la definición de Friedrich von Schiller, la felicidad y la perfección de la Naturaleza (pp. 81-190). El cuento maravilloso se aleja, por lo tanto, de la realidad para mostrarnos cómo triunfa la virtud, la perfección y el Bien, gracias a la intervención de lo maravilloso que transforma una situación típica de injusticia en un equilibrio justo. La aparición del hada madrina en *La Cenicienta*, por ejemplo, no es sino aquel elemento maravilloso que rescata a la joven dulce y buena de una circunstancia en la cual se la maltrata para posteriormente, por el factor mágico del zapato de cristal, conducirla al matrimonio con el príncipe y a aquella felicidad que su belleza y bondad se merecen. De esta manera, el cuento maravilloso satisface nuestra necesidad de ver cómo *debería* ser el mundo aunque este sea dominado por la injusticia y el Mal.

El formato inicial de cuento maravilloso en "La historia de María Griselda" nos hace esperar que la belleza y la bondad sean justamente valoradas, según la dinámica de la moral ingenua. Es más, siguiendo las categorías morales del cuento tradicional, nuestras expectativas son que la belleza de la protagonista constituya una fuerza bienhechora y un factor de felicidad. María Griselda, como encarnación del espíritu y fuente de lo primordial, debería iluminar a los seres humanos que la rodean conduciéndolos a una unión armoniosa con el ámbito natural y trascendente. Sin embargo, ocurre precisamente lo contrario. Las dos jóvenes que viven con ella están dominadas por las pasiones de los celos y la envidia. Sylvia se consume frente a un espejo preguntando, como la madrastra de Blanca Nieves, si ella es más hermosa que María Griselda, y angustiosamente teme que la belleza de la protagonista le haya usurpado el amor de Fred, su marido. Por otra parte, Anita –la hija de Ana María– lucha por construir su felicidad sobre un cimiento de falsedades luego de convencerse que ha perdido el amor de Rodolfo, personaje que vaga por el bosque con la esperanza de ver a María Griselda. Incluso Alberto, el esposo de la protagonista, ha caído en la desesperación y el alcoholismo ante la imposibilidad de poseerla plenamente.

Este deseo de posesión en Alberto apunta hacia uno de los impulsos motores de la civilización en sus procesos de territorialización. Como señala Hélène Cixous, las empresas y mecanismos del falogocentrismo se realizan en la esfera del Imperio de lo Propio. La obsesión masculina por clasificar, sistematizar y jerarquizar

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

responde a este impulso por poseer y dominar en una sociedad donde los bienes y la propiedad privada otorgan prestigio y poder. En contraste, el ámbito del *don,* cuya figura epítome sería el cuerpo materno, se rige por la generosidad y la reciprocidad ("si existe algo 'propio' de la mujer es, paradójicamente, su capacidad para desapropiarse sin egoísmo", p. 48). En "La historia de María Griselda", esta reciprocidad se extiende al ámbito de la naturaleza en una relación ancestral con la protagonista.

Si María Griselda y su belleza perfecta conviven armoniosamente con un ámbito natural donde los animales silvestres y las aguas se acercan amorosamente a ella tal si fuera la Diosa de la Vegetación, la incomprensión en el mundo civilizado de todo lo natural y trascendente hace de la protagonista una belleza fatal que causa la desgracia entre los seres humanos. El contraste entre estos dos microcosmos se subraya en el texto a través de la oposición de dos espacios: al espacio abierto de la Naturaleza en el cual predomina la vitalidad y la armonía se contrapone el espacio cerrado de la casa, donde reina el abandono, la decrepitud y el caos.

La bifurcación del espacio señala simbólicamente el conflicto de un mundo en el cual se ha producido la escisión entre la Naturaleza y el ámbito dominado por la civilización. Más aún, el hecho de que la belleza de María Griselda sea la extensión armoniosa de la primera y una fuerza maléfica en el mundo creado por el *Homo Faber* produce en el texto una dualidad irresoluble que se plasma formalmente a través de la yuxtaposición del *märchen* y lo maravilloso pertenecientes al ámbito natural y la tragedia que tiene lugar entre los seres humanos civilizados.

La llegada de Ana María a la casa está marcada por una serie de signos premonitorios que anticipan el desenlace de una tragedia. La tormenta crea una atmósfera de temor y angustia que se especifica de la siguiente manera: "Un trueno. Un solo trueno. ¡Como un golpe de gong, como una señal! Desde lo alto de la cordillera, el equinoccio anunciaba que había empezado a hostigar los vientos dormidos, a apurar las aguas, a preparar las nevadas. Y ella recuerda que el eco de ese breve trueno repercutió largamente dentro de su ser, como si le hubiera anunciado asimismo el comienzo de algo maléfico para su vida..." (*Obras*, pp. 235-236). A medida que Ana María va conociendo los pormenores de la situación creada por la belleza de María Griselda, se dan, a manera de contrapunto presagiante, otros elementos de función ominosa: el sonido del reloj repercute en la mansión en una forma extraña y espeluznante, un chuncho desgarra incesante su pequeño grito misterioso y una zorra lanza a ratos "su eructo macabro y estridente" (*Obras*, p. 236).

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

En rasgos generales, la tragedia, según la definición de Aristóteles, se caracteriza como una obra que posee un desenlace funesto y que tiene como propósito despertar la piedad y el temor en el espectador.[65] En la tradición literaria occidental, la tragedia se destaca, sin embargo, como una forma proteica cuyos elementos constitutivos varían de acuerdo a la época y a los valores de la sociedad en la cual se origina. Así, por ejemplo, el *status* social del héroe trágico ha sufrido modificaciones significativas: si en la tragedia griega este se definía como un individuo de cierta importancia y en las obras de William Shakespeare era un monarca o un príncipe, en Ibsen pertenece a la clase media y, en un número importante de tragedias del siglo XX, el héroe pertenece al proletariado. De manera similar, la naturaleza del conflicto trágico ha experimentado variaciones: la venganza y las relaciones familiares en las obras de Shakespeare dieron paso posteriormente a los conflictos de amor y honor; por otra parte, aquellos problemas sociales planteados por Ibsen se extienden a la lucha de clases en la tragedia contemporánea de compromiso político. Dada la forma proteica de la tragedia, es siempre útil estudiarla a la luz de sus antecedentes griegos con el objetivo de delimitar aquellas características asumidas según una cosmovisión determinada.

Un aspecto que llama la atención en "La historia de María Griselda" se relaciona con los factores que conducen a un desenlace funesto. En la tragedia griega este provenía, en esencia, de la falla trágica del héroe, quien poseía una debilidad o cometía un error; la *hybris* o el exceso, en una sociedad que valoraba la mesura y el equilibrio, producían el cambio de la felicidad a la desgracia.[66] El desenlace trágico en este texto de María Luisa Bombal no tiene su fundamento en la protagonista misma caracterizada como la imagen de la perfección y la bondad, por el contrario, este surge de la incomprensión y la ausencia de espiritualidad en un mundo moderno que degrada toda trascendencia del cosmos armonioso. Es más, la fatalidad que tiñe la belleza de María Griselda se diferencia, en forma notable, de aquella observada en Circe de la *Odisea* o en "La Belle Dame Sans

[65] Aristóteles la define de la siguiente manera: "La tragedia es, pues, la imitación de una acción de carácter elevado y completa, dotada de cierta extensión, en un lenguaje agradable, llena de bellezas de una especie particular según sus diversas partes, imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no por medio de una narración, la cual, moviendo a compasión y temor, obra en el espectador la purificación propia de estos estados emotivos" (*Poética*, Madrid: Ediciones Aguilar, 1966, pp. 37-38).

[66] Para Aristóteles, el cambio de fortuna se da en el héroe, el cual es un hombre que "sin ser eminentemente virtuoso ni justo, viene a caer en la desgracia, no en razón de su maldad y de su perversidad, sino como consecuencia de uno u otro error que ha cometido" (*Ibíd*., p. 55).

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

Merci", de John Keats, puesto que las fuerzas del mal que producen la destrucción no provienen de ella, sino de la inhabilidad y degradación de quienes la rodean. Esta incapacidad para comprender y aprehender el sentido pleno que su belleza conlleva se hace evidente, por ejemplo, en la situación de Alberto, su esposo, quien se debate en la angustia ante la imposibilidad de poseerla totalmente. Dominado por la ambición de capturar cada expresión de su belleza intangible y perfecta, Alberto no logra darse cuenta de que dicha relación sólo sería posible a través de una comunicación espiritual que fuera más allá de la posesión sexual. Por esto, el pasaje en el cual él mata a las palomas que siguen a María Griselda es de valor altamente simbólico. En su deseo de capturar la fragilidad y la belleza de lo vital, Alberto destruye la esencia misma de la vida y sus manos ávidas en vano tratan de aprisionar lo que fue puro y perfecto. Como típico hombre del siglo XX que cree dominar el mundo que lo rodea a partir de la razón y la violencia, Alberto es incapaz de comprender que la vida es esencialmente intangible y maravillosa.

Según la perspectiva ideológica en el texto, el hecho patético –es decir, aquella acción que causa el sufrimiento y la destrucción– tiene sus orígenes en la degradación espiritual del mundo moderno donde se ha perdido todo contacto con el cosmos y sus extensiones maravillosas. A través de la confesión de María Griselda, luego que Sylvia se suicida por despecho, sabemos que su belleza perfecta y pura constituye una pesada carga en un mundo dominado por los celos, el egoísmo, la ambición y la envidia. Durante la niñez, careció del afecto de su familia, quien la consideraba un eslabón perdido en la cadena humana por su belleza excepcional. Desde entonces, la protagonista ha sido víctima de la soledad en un microcosmos ajeno a la magia y perfección de la Naturaleza. Por otra parte, no obstante sus ojos reflejan la fertilidad de todo lo natural, ella no ha podido prolongar su belleza en otra vida. Este hecho sugiere el valor simbólico de una fertilidad tronchada que representa la pérdida irremediable de un cosmos armonioso y de trascendencia espiritual.

El *leitmotiv* de la belleza perfecta –elaborado como encarnación de lo intangible y profundo del ámbito primordial– plasma la concepción de un mundo en el cual se han perdido los verdaderos valores. Por consiguiente, la existencia se ha transformado en: "Ese eludir o perder nuestra vida encubriéndola tras una infinidad de pequeñeces con aspecto de cosas vitales" (*Obras*, p. 260). María Luisa Bombal nos entrega así un mensaje que ha estado latente en todos sus textos y que se relaciona con el conflicto entre lo femenino enraizado en lo maravilloso ancestral y lo masculino civilizador. El triunfo de este último y la consecuente pérdida del nexo materia-espíritu precipitan una tragedia que anula toda posibilidad de armonía y felicidad.

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

XI

NATURALIZACIONES DEL DESEO Y EL SABER: HACIA UNA NUEVA CONTEXTUALIZACIÓN DE LA NARRATIVA DE MARÍA LUISA BOMBAL

María Luisa Bombal fue una narradora excepcional, tanto por su escritura como por la recepción de sus textos en una época en que, generalmente, se aceptaba y canonizaba la producción literaria de una abismante mayoría de hombres. En la *Bibliografía de la novela chilena,* de Raúl Silva Castro, llama la atención que varias mujeres hayan publicado un solo libro que pasó sin pena ni gloria por las letras chilenas o que, con relativa fortuna, recibió alguna reseña donde el mayor elogio de una crítica basada en parámetros masculinos, fue afirmar que era testimonio de los misteriosos y etéreos sentimientos del alma femenina. Juicio un tanto devastador considerando que, entre 1920 y 1950, predominaban en Chile el Criollismo y el Realismo Socialista que exacerbaban los valores de la masculinidad recia y vigorosa del campesino y el proletario, según una perspectiva letrada mucho menos recia que intentaba utilizar un estilo también viril.

A nivel de la recepción, la obra de María Luisa Bombal satisfacía, en gran medida, las preconcepciones acerca de "lo femenino". Sus protagonistas pasivas y carentes de una conciencia del devenir histórico concordaban con el modelo de la mujer burguesa quien aún no se había incorporado al trabajo y la política. Estas subjetividades femeninas en busca del amor también satisfacían la meta adscrita por el sistema patriarcal a la mujer atrapada en redes culturales que la definían como sensible, intuitiva y regida por las leyes del corazón. Además, el uso del lenguaje poético entrelazado a frases sentimentales reproducían las características del discurso culturalmente asignado a la mujer. Amado Alonso, en "Aparición de una novelista" (1936), ensayo señero en estudios sobre *La última niebla*, declara: "Si la mujer vive para la vida afectiva del alma y el hombre para las creaciones y realizaciones del espíritu, este es un temperamento íntegramente femenino. (¡Qué suerte, que el oficio masculino de escribir no haya masculinizado a una escritora más!)" (p. 47).

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

Para quienes escribimos hacia la década de los ochenta sobre los textos de María Luisa Bombal, un problema crítico evidente fue el hecho de que, a pesar de las transgresiones que fácilmente podíamos analizar gracias a la crítica feminista, en ellos se daba una perspectiva acerca de la mujer que hacía eco pleno del modelo patriarcal. Aparte del amor como única meta posible para la autora, la situación de la mujer correspondía a un destino predeterminado por una naturaleza o esencia intrínseca de "lo femenino".

Muy fácil nos resultaba ubicar estos aspectos dentro de lo que llamábamos "ideología conservadora o retrógrada", según nuestra propia ideología inserta de lleno en los Movimientos de Liberación de la Mujer. Hoy es obvio que descontextualizamos este problema crítico al no investigar la especificidad de una narrativa de la mujer latinoamericana que, de manera marginal y muy semejante a otras expresiones de carácter minoritario, siguió un curso propio muy distinto a la trayectoria de la novela producida desde una perspectiva masculina. Ya en la primera novela escrita por una mujer (*Sab*, 1841, de Gertrudis Gómez de Avellaneda), se presenta una denuncia del matrimonio como una estructura de poder que crea tensiones y conflictos para una protagonista quien vive su alteridad en el espacio restringido asignado por el régimen heterosexual de la época. En *Sab* y en otras novelas del siglo XIX y comienzos del XX, el matrimonio está muy lejos de ser esa unión armoniosa sacralizada por la Iglesia y la nación. Aquí, el matrimonio es sinónimo de esclavitud (*Sab* y *Dos mujeres,* 1842, de Gertrudis Gómez de Avellaneda), de muerte en vida (*Dolores. Cuadros de la vida de una mujer,* 1869, de Soledad Acosta de Samper), de inmolación (*Ifigenia*, 1924, de Teresa de la Parra), de mortal hastío (*El abrazo de la tierra*, 1933, de María Flora Yáñez). La insistencia en el tópico del matrimonio es obviamente un índice del lugar subalterno de la mujer que también la excluía de toda agencia histórica. Exclusión que Juana Manuela Gorriti metaforiza a través de la figura fantasmal de María deambulando entre los cadáveres de lo que fue un campo de batalla ("Lucero del manantial", 1865).[67]

Esta denuncia, como en el caso de *La última niebla* y "El árbol", se da, sin embargo, como una insatisfacción que remite al amor ideal, a aquel amor elaborado por el discurso sentimental de canciones, folletines y novelas románticas en el siglo XIX, a las que se agrega el cine y el radio teatro durante la primera mitad del siglo XX. Se produce, así, una contradicción fundamental entre la situación

[67] Para una discusión detallada de este aspecto en la obra de Juana Manuela Gorriti, consultar mi ensayo "Visión marginal de la Historia en la narrativa de Juana Manuela Gorriti", *Ideologies and Literature* New series 2, 2 (1987), pp. 59-76.

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

contingente del matrimonio y el amor en una fabricación cultural que las mujeres internalizaban como una aspiración propia, hecho que remite a ese trazo consensual del subalterno bajo una cultura de carácter hegemónico.[68] Este desfase entre realidad histórica y textos sentimentales de amplia difusión cancelaba, a diferencia de la utopía, toda posibilidad de un ideario que propusiera cambios en la estructura patriarcal. Por el contrario, lo reforzaba y la aspiración a un amor idealizado constituía una claudicación que era también carencia de herramientas políticas.

Difícil era asumir una actitud contestataria frente a ese sistema que, de manera tan nítida, planteaba "la diferencia de los sexos" a partir de una esencia inmutable y fundamentada en una base biológica. Es más, hasta la década de los setenta, cuando recién se empezó a trabajar la noción de género y minorías étnicas, prevalecía la idea de que aquello producido por una hegemonía blanca y masculina correspondía a la única verdad e interpretación posibles, fenómeno cultural que Simone de Beauvoir denuncia al afirmar: "La representación del mundo como el mundo mismo es la obra de los hombres; ellos lo describen desde su propio punto de vista y lo confunden con la verdad absoluta" (p. 168).

Si en otros ámbitos de la Historia los cambios ideológicos y sociales ocurren en una relación recíproca, en el caso de esta otra Historia, girando en las asimetrías genéricas, el ritmo de esta relación sufre retardos notables. Así, en las décadas de los sesenta y los setenta, cuando la mujer latinoamericana ya había logrado pleno acceso a la educación, el trabajo y la política, las nociones tradicionales de "lo femenino" y "lo masculino" predominaban de tal manera que en los partidos políticos y los movimientos guerrilleros las mujeres mantenían su rol subordinado frente al liderazgo masculino (Chaney, Diana). No resulta extraño, por lo tanto, que en *La brecha* (1961), de Mercedes Valdivieso, novela de impronta feminista, la protagonista, después de rebelarse contra el matrimonio y elegir tener un aborto como un pleno derecho sobre su cuerpo, compare su situación con la de un preso que ha logrado hacer un boquete en su celda, sin saber cómo seguir abriendo brechas para lograr su verdadera libertad. La novela de Valdivieso, no obstante su denuncia y actitud insumisa, pone en evidencia que aún en la década de los sesenta era necesario elaborar una plataforma política y cultural que cancelara las desigualdades y condujera a una verdadera autonomía.

Dentro de este contexto donde la participación en el trabajo, la educación y la política han sido logros parciales en una sociedad aún hoy teñida de preconcepciones patriarcales, los textos de María Luisa Bombal se insertan en una

[68] Esta aspiración al amor representado por el discurso sentimental se da también en novelas escritas por mujeres francesas y de habla inglesa (Brée, Showalter).

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

producción novelística de escritoras que, entre 1930 y 1950, produjeron un cambio significativo al elaborar un imaginario del cuerpo y la sexualidad como resquicio transgresor y margen contestatario de la identidad adscrita.[69] Sin otro capital cultural que aquel producido por una cultura androcéntrica, estas escritoras (entre ellas, Dulce María Loynaz, María Flora Yáñez y María Carolina Geel) carecían de conceptos, imaginarios y discursos elaborados desde una perspectiva femenina. Dependencia cultural que sólo permitía el recurso de la apropiación produciendo un viraje y un desvío no censurables, en una negociación que anulaba una explícita transgresión. Estrategia de la subalternidad que les permitió apropiarse del binarismo falogocéntrico que asocia al hombre con la cultura y a la mujer con la naturaleza. Reiterando uno de los pilares de la hegemonía patriarcal, produjeron un desplazamiento semántico que les permitió, en primer lugar, plantear los espacios abiertos de la naturaleza en contraposición a la casa, sinónimo de espacio restrictivo y rutinario, de "tumba" en el caso de *La última niebla* (*Obras*, p. 59) o "mole taciturna que aprisiona" (*Las cenizas*, 1942, de María Flora Yáñez, p. 121). Pero más importante aún: la conjunción Mujer-Naturaleza les permitió legitimar la sexualidad femenina dándole una trascendencia espiritual y cósmica.

En los textos de María Luisa Bombal, esta ecuación pasa por una elaboración que, además de inscribir la sexualidad de la mujer, postula una visión disidente con respecto a la muerte y termina siendo una plataforma que le permite hacer un comentario crítico de la cultura hegemónica estableciendo una diferencia genérica.

LA NATURALIZACIÓN DEL DESEO

"Entonces él se inclina sobre mí y rodamos enlazados al hueco del lecho. Su cuerpo me cubre como una grande ola hirviente, me acaricia, me quema, me penetra, me envuelve, me arrastra desfallecida. A mi garganta sube algo así como un sollozo, y no sé por qué empiezo a quejarme, y no sé por qué me es dulce quejarme, y dulce a mi cuerpo el cansancio infligido por la preciosa carga que pesa entre mis muslos" (*Obras*, p. 69).

Esta escena corresponde a la primera descripción de un orgasmo desde la perspectiva femenina en la novela latinoamericana y durante una época en la cual los modelos de la madre sublime y el ángel del hogar hacían de la mujer burguesa la encarnación de la castidad. Mujeres decentes desprovistas de

[69] *Ifigenia* (1924), de Teresa de la Parra, es la primera novela que elabora una topografía del placer sexual a través de un narcisismo que cancela la prioridad otorgada, en la cultura androcéntrica, a la penetración fálica.

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

esa sexualidad pecaminosa y mórbida en un imaginario masculino profuso en prostitutas y pecadoras, en "chinas" criollistas y mujeres de los sectores urbanos marginales. Cara y sello de la sexualidad femenina en ese dualismo contradictorio que Chant y Craske distinguen como el marianismo con su modelo virginal y el hembrismo, en una exacerbación de los atributos sensuales de la mujer (pp. 134-138). Durante la década de los años treinta, la sexualidad de la mujer burguesa correspondía a lo inimaginable, a lo indecible e ininteligible en una cultura donde se concebía el deseo sexual como exclusivamente inherente a los hombres en un rol de activa agencia mientras las mujeres eran el Objeto pasivo del Deseo (Grosz, pp. 67-84).[70]

La transgresión cultural de María Luisa Bombal en la escena citada se hace menos visible o escandalosa por una trama textual donde la ecuación Mujer-Naturaleza se extiende al cuerpo femenino y su sexualidad que se opone al silencio, el frío y la muerte. Reafirmación de la vida que, desde las primeras páginas, se representa a través de imágenes poéticas que eufemizan el deseo sexual y, a la vez, lo sentimentalizan.

Después de presenciar la pasión entre Regina y su amante, la protagonista se interna en el bosque donde un rayo de sol rompe la bruma, "hurga la tierra (y) desprende de ella aromas profundos y mojados" (*Obras*, p. 61). Ella se apoya contra el tronco de un árbol deseando estrechar "un cuerpo ardiente y rodar con él (…) por una pendiente sin fin..." (*Obras*, p. 61). Las connotaciones sexuales de la tierra húmeda penetrada por el rayo de sol y el símbolo viril del árbol coinciden con los arquetipos hegemónicos de "lo femenino" y "lo masculino". Luego, se sumerge desnuda en el agua entrando a la conjunción Mujer-Naturaleza ("mi carne se tiñe del mismo resplandor que flota entre los árboles", *Obras*, p. 61) y sus senos son "diminutas corolas suspendidas sobre el agua" (*Obras*, p. 62). En el imaginario androcéntrico abundan los discursos señalando que el agua simboliza lo anterior a las formas, o sea, a todo aquello anterior a procesos culturales que ordenan y organizan. La protagonista está, por lo tanto, fuera del régimen patriarcal y en una experiencia narcisista en la cual el agua es sexualizada al acariciar y penetrar su cuerpo desnudo.

Escenario natural que se reitera en el encuentro con el amante donde también se da un proceso de desculturación. Se trata de una ciudad sin nombre

[70] Según Elizabeth Grosz, desde *El Simposio* de Platón el Deseo se ha concebido como una carencia del sujeto masculino que busca su complemento en "lo femenino". Concepto que se exacerba en la teoría de Freud, quien define el deseo sexual como inherentemente masculino.

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

y sin lazos con nación alguna, de una plaza con vegetación y una fuente de agua que la remite a lo natural ("como en pleno campo, me apoyo extenuada contra un árbol", *Obras*, p. 66). Es más, la casa envejecida con su jardín abandonado, habitaciones vacías y cretonas descoloridas es el contratexto de todo progreso civilizatorio. Por otra parte, si el amante de Regina huele a avellanas, este amante, bajo la luz de un farol que, entre la niebla, hace sus rasgos difusos, emite un calor y una luminosidad que en *La última niebla* se asocia con lo vital. Despojado de todo trazo cultural, incluido el lenguaje, él es sólo un cuerpo desnudo, eco sonoro del corazón, sangre que corre por sus venas, músculos y respiración ("Entre mis brazos, toda una vida física, con su fragilidad y su misterio, bulle y se precipita", *Obras*, p. 69).

Dentro de este contexto, el orgasmo citado es trascendido y legitimado por lo natural como sinónimo de vida, de esa energía y misterio que la cultura falogocéntrica trata, desde sus inicios, de descifrar. Naturalización/legitimación que Ricardo Latcham, con su lucidez crítica, es capaz de valorar. En su reseña de 1935, yendo contra los prejuicios de la época, cita la mencionada escena para referirse a "un erotismo sano y vigoroso" (p. 35) que merece elogios junto con "un modo lírico y encendido de imágenes nuevas en que nunca aparece el menor aspecto de vulgaridad" (p. 33). Latcham pronuncia su juicio desde un contexto literario masculino plagado, en esos años, de descripciones sexuales de carácter realista o naturalista, donde la masculinidad un tanto exagerada de campesinos y proletarios carecía de toda elaboración poética.

La desculturación señalada, obviamente se contrapone a la institución del matrimonio burgués, aspecto que también se hace evidente en *La amortajada* (1938). Aquí, la relación sexual naturalizada se da entre Ricardo y Ana María, dos adolescentes que aún no han entrado al orden heterosexual de las familias y la nación. El preámbulo de esa relación sexual no descrita alude, de manera tangencial, a una pasión no regulada y en el entorno espacial de una naturaleza no intervenida por la cultura. El caballo, símbolo de la masculinidad e instrumento de la civilización, avanza dificultosamente contra el viento que ha deshecho las trenzas de Ana María, ahora rozando el cuello de Ricardo ("El caballo acortó el paso. Con precaución y sin ruido salvaba obstáculos: rosales erizados, árboles caídos cuyos troncos mojados corroía el musgo; hollaba lechos de pálidas violetas inodoras, y hongos esponjosos que exhalaban, al partirse, una venenosa fragancia". *Obras*, p. 107). La inocencia de Ana María, en esta etapa de su vida, se pierde cuando se casa y entra al orden patriarcal y a un proceso de degradación que hará de ella una mujer mezquina y limitada.

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

LA MUERTE COMO RETORNO AL DEVENIR CÓSMICO

En *La amortajada*, la conjunción Mujer-Naturaleza configura también una noción de la muerte como reintegración al ámbito cósmico. Retorno de la materia a la materia, en una postulación muy diferente a aquella planteada por la Biblia –texto sagrado de un monoteísmo patriarcal que sustituyó a las diosas de la creación en culturas anteriores "para romper los nexos de la humanidad con la sangre, la tierra y la naturaleza" (Phillips, p. 32). La inmediatez del cuerpo femenino en un dar a luz es reemplazada por la abstracción de un creador capaz de gestar vida a través de un soplo divino. Monoteísmo falogocéntrico que divide la realidad entre Espíritu trascendente atribuido a lo masculino y una naturaleza física considerada inferior, nombrable y manejable (Radford Ruether, p. 54) que se asocia con lo femenino.

"–Vamos, vamos.

– ¿Adónde?

Alguien, algo, la toma de la mano, la obliga a alzarse" (*Obras*, p. 118).

Así se da la primera instancia de un descenso que interrumpe y es interrumpido en la simultaneidad vanguardista de tiempos y realidades dispares. Este descenso es también inmersión en el ámbito oculto de la naturaleza ("Percibe el murmullo de aguas escondidas y oye deshojarse helados rosales en la espesura. Y baja, rueda callejuelas de césped abajo, azotada por el ala mojada de invisibles pájaros". *Obras*, p. 118).

La alusión en la segunda y tercera instancia a una ciudad abandonada y una carretera invadida por remolinos de polvo conlleva la noción de la derrota del afán civilizador del *Homo Faber*. En medio de esta urbe cubierta por una capa de ceniza, se encuentra un prado "recién regado y fosforescente de insectos" (*Obras*, p. 125) mientras debajo de la carretera yace "una región húmeda de bosques" (*Obras*, 160). Al descender por la región donde la tierra se fragmenta en apretados islotes, Ana María entra a un campo de begonias entre un follaje pálido y transparente ("La naturaleza entera aspira, se nutre aquí de agua (…) Y la corriente la empuja siempre lentamente, y junto con ella, enormes nudos de plantas a cuyas raíces viajan enlazadas las dulces culebras". *Obras*, p. 161). Ana María empieza, así, a ser parte de este otro devenir que prefigura la inmersión total.

Si en el dogma católico el cuerpo se disgrega y el alma es inmortal, en *La amortajada* el cuerpo es eterno pues es materia que se reintegra a la materia. La verdad bíblica "Polvo eres y polvo serás" es contradicha por un concepto muy distinto al decirse: "Porque todo duerme en la tierra y todo despierta de la tierra" (*Obras*, p. 176). Un dormir/despertar de carácter cíclico donde vida y muerte se

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

entrelazan ("Descendía lenta, lenta esquivando flores de hueso (…) Topando esqueletos humanos, maravillosamente blancos e intactos, cuyas rodillas se encogían, como otrora en el vientre de la madre". *Obras*, p. 176).

Ana María siente que de su cuerpo nacen raíces que se hunden y se esparcen como "una pujante telaraña por la que subía temblando, hasta ella, la constante palpitación del universo" (*Obras*, p. 177). Espacio cósmico en la circularidad de la vida y la muerte girando en un Eterno Retorno que se contrapone a ese otro tiempo de carácter teleológico perteneciente a la cultura y la civilización sustentadas, también, por una verticalidad jerarquizadora que atribuye al *Homo Sapiens* un lugar superior con respecto a su entorno natural.

"Y ya no deseaba sino quedarse crucificada a la tierra, sufriendo y gozando en su carne el ir y venir de lejanas, muy lejanas mareas" (*Obras*, p. 177). El uso de la imagen de la crucifixión subraya la disidencia al no connotar la idea de un sacrificio premiado por la resurrección. Aquí, el sufrir y el gozar ocurren en una no-disyunción semejante a ese devenir cósmico donde estallan soles y se derrumban montañas para seguir germinando vida.

La crítica ha sido un tanto reticente a enfatizar las implicaciones conceptuales de esta noción de la muerte. En general, se le da una explicación que revierte a la situación de Ana María y su subordinación genérica. Así, por ejemplo, Bernardita Llanos en su reciente libro, afirma: "Para alcanzar la libertad, (Ana María) necesita morir biológicamente y convertirse en una voz sin cuerpo dentro de un ámbito atemporal –es la única posición que permite su enunciación" (pp. 159-160).

Mi desvío de este consenso de la crítica se debe al hecho de que, generalmente, se ha ignorado el carácter disidente que María Luisa Bombal asume frente a ciertas construcciones culturales marcadas, como ella pone de manifiesto, por una diferencia genérica. Y, en este sentido, la ecuación Mujer-Naturaleza resulta ser la plataforma que le permite hacer una crítica acerca de la relación dominante que los hombres establecen con el entorno natural. Dominio no sólo a nivel de sus acciones sino también en la esfera del Saber.

LA DERROTA DE LA ALTERNATIVA FEMENINA DEL SABER

En este sentido, el cuento "Las islas nuevas" (1939) marca el inicio de una elaboración que, a partir de la diferencia genérica, establece una confrontación cultural entre hombre y mujer con respecto a la noción que cada uno posee acerca de la Naturaleza. Los hombres, ellos, como se dice en el texto para implicar una esfera ajena, están anclados en un constante Hacer que implica la realización tanto de empresas civilizadoras como de actividades intrascendentes. Al observar a su hermano

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

listo para salir de caza, Yolanda se dice: "¡Qué absurdos los hombres! Siempre en movimiento, siempre dispuestos a interesarse por todo. Cuando se acuestan dejan dicho que los despierten al rayar el alba. Si se acercan a la chimenea permanecen de pie, listos para huir al otro extremo del cuarto, listos para huir siempre hacia cosas fútiles. Y tosen, fuman, hablan fuerte, temerosos del silencio (…)" (*Obras*, p. 182).

En "Las islas nuevas" el Hacer masculino se plantea como aquel impulso del *Homo Faber* para territorializar el entorno natural en una *praxis* que le permite nombrarlo, analizarlo y poseerlo con fines utilitarios. Principio patriarcal metaforizado en la creación de Adán, que lo inviste también del poder para dominar la naturaleza ("Y por fin dijo: 'Hagamos al hombre a imagen y semejanza nuestra: y domine a los peces del mar, y a las aves del cielo, y a las bestias, y a toda la tierra, y a todo reptil que se mueve sobre la tierra". Génesis I, 26). En la Biblia, Adán es la imagen de Dios que continúa la labor reordenadora de su creador mientras Eva es sólo la costilla de la imagen de Dios, ese complemento auxiliar que nunca llega a ser una Totalidad autónoma.[71] De aquí arranca, a nivel simbólico, el binarismo que asocia al hombre con la cultura y a la mujer con la naturaleza en su rol biológico de la maternidad y tras un proceso jerarquizador que le atribuye a la cultura un valor superior.

María Luisa Bombal elabora a Yolanda como mujer íntimamente ligada a la naturaleza en una dimensión indomable que también poseen las islas nuevas, misteriosamente apareciendo y desapareciendo en medio de la pampa. Ella es como "una preciosa culebra" (*Obras*, p. 188), de cuerpo esbelto, rasgos afilados como los de una gaviota y un grito ronco que evoca lo salvaje. Cuando Juan Manuel, por la ventana, la ve desnuda, descubre que sobre su hombro derecho crece un vestigio de ala ("O mejor dicho un muñón de ala. Un pequeño miembro atrofiado que ahora ella palpa cuidadosamente, como con recelo". *Obras*, p. 201) Las alas que, en el repertorio simbólico androcéntrico representan la trascendencia espiritual, poseen a modo de contratexto esta ala atrofiada, como símbolo tanto de la naturaleza restringida por la civilización como de la mujer, también restringida y, por lo tanto, incompleta (Mora, p. 208).

Yolanda es, además, un enigma, aquello que la cultura falogocéntrica no logra comprender ni dominar. Misterio que se extiende a aquellas islas que acaban de aparecer despertando la curiosidad y codicia de los cazadores.

---

[71] La mujer como complemento del hombre es un concepto que recurre en nuestra cultura hasta el presente. Para un panorama detallado de su recurrencia en diversas metanarrativas, consultar mi libro *La mujer fragmentada: Historias de un signo* (Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 1995).

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

Al otro día, las islas nuevas desaparecen frustrando todo intento de exploración asociado, en la cultura androcéntrica, con "la conquista de tierras vírgenes", en una evidente alusión colonialista a "lo femenino" (Mc Clintock). Los cazadores regresan en una búsqueda infructuosa y Juan Manuel recoge una medusa que ata en su pañuelo. A diferencia de la Medusa de la mitología griega, que representa el arquetipo de la Madre- Terrible vencida por el poder masculino, esta medusa blanda e incolora es parte del agua y de ese flujo indiferenciado de fango, algas, chasquidos de alas, arrullos y "de ese leve temblor de flores de limo que se despliegan sudorosas" (*Obras*, p. 192). Espacio aún no procesado por la cultura, energía ancestral y desafío para las metas del *Homo Faber*. Yolanda, en sus sueños, es capaz de ver los orígenes, aquel ámbito de helechos y silencio a los que ella parece estar unida por su frondosa cabellera.

A nivel del discurso, en el cuento se establecen dos tipos de saberes. En una naturalización que extiende la ecuación Mujer-Naturaleza más allá del binarismo falogocéntrico, Yolanda posee un conocer que es también intuición, lazo ancestral y zona del inconsciente. En contraposición, se inserta el Saber de los hombres en citas enciclopédicas que reducen los elementos naturales a una síntesis realizada desde un racionalismo objetivo.

Juan Manuel ha regresado a su casa horrorizado por ese muñón de ala que crece en el hombro de Yolanda y al leer en el libro de geografía de su hijo una descripción del espacio prehistórico, lo asocia con los sueños de Yolanda. Negándose a penetrar en los misterios de Yolanda y de esa medusa que ha desaparecido, Juan Manuel decide seguir aferrado a los paradigmas del conocimiento falogocéntrico ("Pero Juan Manuel no se siente capaz de remontar los intrincados corredores de la naturaleza hasta aquel origen. Teme confundir las pistas, perder las huellas, caer en algún pozo oscuro y sin salida para su entendimiento. Y abandonando una vez más a Yolanda, cierra el libro, apaga la luz y se va". *Obras*, p. 205).

Desde un punto de vista epistemológico, "Las islas nuevas" representa la derrota de una alternativa femenina del conocimiento simultáneamente poniendo de manifiesto el temor masculino de fracasar, de perder las pistas de una realidad otra que el método racionalista no le permite comprender.

CONTRADICCIONES IDEOLÓGICAS DE LA NATURALIZACIÓN DEL SABER

En la relación Mujer-Naturaleza establecida por cultura androcéntrica, la ecuación se fundamenta en ese cuerpo maternal que da vida y se extiende a la belleza y la inocencia de lo natural junto con la noción de lo territorializable. El conocimiento, por otra parte, pertenece a la esfera del hombre y la cultura. Traspasando

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

estas fronteras, María Luisa Bombal, en sus últimos textos, elabora la dicotomía genérica del conocimiento observada en "Las islas nuevas", transformando esta ecuación en la tríada Mujer-Naturaleza-Saber.

Desde esta perspectiva, el discurso ensayístico como autoridad y disquisición del conocimiento se desplaza de su centro y es cancelado por la voz de una hablante. Así, "Washington, ciudad de las ardillas" (1943), se inicia describiendo a "un hombre serio, un ensayista" (*Obras*, p. 269) que, a partir de la definición de "ardilla" en un diccionario, sostiene una tesis y hace "una larga demostración tendiente a probar la evolución de todo lo europeo en América, desde el hombre hasta el vegetal" (*Obras*, p. 269). La hablante declara que su texto no es un ensayo sino "una divagación" (*Obras*, p. 270) acerca de las ardillas percibidas por ella como un trazo de la naturaleza que despierta la memoria y la imaginación transmitiéndole "Millares de burbujas de plata; millares de sentimientos, de ideas, de añoranzas" (*Obras*, p. 275).

En "Trenzas" (1940), esta actitud se elabora en una imitación de la forma ensayística que deviene en mímica y doblaje –esa enunciación del subalterno que repite una frase o lema de la cultura dominante infundiéndole un sentido disidente (Bhabha, Homi). Apropiándose del ensayo como discurso de la Verdad falogocéntrica, la hablante provee una tesis documentada por casos históricos y otros tomados de la ficción que la historia de las dos hermanas ratifica: el bosque y la larga cabellera de una mujer poseen las mismas raíces. Así, la verdad demostrada resulta un desliz desestabilizador que se intensifica con la siguiente afirmación: "Las verdes enredaderas que se enroscan a los árboles, las dulces algas a sus rocas, son cabelleras desmadejadas, son la palabra, el venir y aletear de la naturaleza, son su alegría y melancolía, son su expresión por medio de la cual la naturaleza infiltra confusamente su magia y su saber a los seres" (*Obras*, p. 228).

La homología Mujer-Naturaleza hace de la cabellera una extensión de las enredaderas y las algas, de un devenir de la naturaleza, como portadora del Verbo y de un Saber que se infiltra confusamente. Esto significaría, entonces, que la mujer es naturalmente la receptora de este tipo de conocimiento, como se manifiesta en "Mar, cielo y tierra" (1940) al presentar una hablante que conoce los misterios del mar y de la tierra y ubica el cielo y el sol en la zona arquetípica de "lo masculino" asociado con la ciencia, cartografías y mediciones objetivas. Esta postulación de carácter esencialista reitera y refuerza esa abstracción mistificante de la mujer que la hegemonía androcéntrica, en gran medida, usó para compensar y perpetuar su subordinación. Sin embargo, tras esta clausura, el proceso mismo de adjudicar a la mujer un tipo de saber exhibe y excede los límites del conocimiento basado en parámetros falogocéntricos.

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

Consenso y subversión configuran, en la obra de María Luisa Bombal, una no-disyunción, un entretejido que, en sí mismo, pone de manifiesto la complejidad contradictoria de una ideología subalterna que, sin abandonar el ámbito hegemónico, reitera sus construcciones culturales en una elaboración y extensión que, de manera paradójica, producen una apertura. Así, en *La última niebla* la autora rompió el silencio impuesto a la sexualidad de la mujer burguesa dándole una inteligibilidad cultural a través de la inscripción del Deseo y una topografía del cuerpo, mientras en *La amortajada* feminizó la noción de la muerte produciendo un contratexto del concepto bíblico enraizado en un discurso patriarcal y, en sus últimos textos, no obstante la clausura esencialista, postuló un espacio otro del Saber poniendo de manifiesto una diferencia genérica.

De esta manera, María Luisa Bombal logró movilizar la estaticidad axiomática acerca de la mujer en los imaginarios y discursos de una hegemonía falogocéntrica a través de naturalizaciones que insertaron transgresiones disidentes produciendo un mensaje ambivalente acerca de la subalternidad de la mujer.

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

BIBLIOGRAFÍA

OBRA DE MARÍA LUISA BOMBAL

La última niebla. Buenos Aires: Editorial Colombo, 1935.

La amortajada. Buenos Aires: Editorial "Sur", 1938.

"Las islas nuevas". *Sur*, núm. 53 (febrero 1939), pp. 13-34.

"El árbol". *Sur*, núm. 60 (septiembre 1939), pp. 20-30.

"Mar, cielo y tierra". *Saber vivir*, núm. 1 (Buenos Aires), 1940, pp. 34-35.

"Trenzas". *Saber vivir*, núm. 2 (Buenos Aires), 1940, pp. 36-37.

"Lo secreto". *La última niebla*. Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1941.

"Washington, ciudad de las ardillas". *Sur*, núm. 106 (septiembre 1943), pp. 28-35.

"La historia de María Griselda". *Norte*, núm. 10 (agosto 1946), pp. 34-35 y 48-54.

House of Mist. Nueva York: Farrar, Straus & Co., 1947.

The Shrouded Woman. Nueva York: Farrar, Straus & Co., 1948.

"La maja y el ruiseñor". *Revista Viña del Mar*, núm. 7 (enero 1960), pp. 8-12.

New Islands. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1980.

Obras completas. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1996.

Casa de niebla. Santiago: Ediciones UC, 2012.

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Acosta de Samper, Soledad. *Novelas y cuadros de la vida sudamericana.* Gante: Imprenta de Eugene Vander Haegen, 1869.

Adams, M. Ian. *Three Authors of Alienation*. Austin: University of Texas Press, 1975, pp. 15-35.

Albères, R.M. *Historia de la novela moderna*. México, D.F.: Editorial Hispano-Americana, 1966.

Alonso, Amado. "Aparición de una novelista". *Nosotros* I, núm. 3 (junio 1936), pp. 241-256. También incluido en *Valoración múltiple: María Luisa Bombal* ed. por C. Tamayo Fernández y P. Simón. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2008, pp. 37-48.

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1975.

El psicoanálisis del fuego. Buenos Aires: Editorial Schapire, 1968.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture.* Londres: Routledge, 1994.

Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo.* Buenos Aires: Editor Siglo XX, 1962.

Bianco, José. "Sobre María Luisa Bombal". *Valoración múltiple: María Luisa Bombal*. Ed. por C. Tamayo Fernández y P. Simón. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2008, 20-24.

Borges, Jorge Luis. "*La amortajada*", *Sur*, vol. 8, núm. 47, 1938, pp. 80-81.

Bré, Germaine. "French Women Writers: A Problematic Perspective", *Beyond Intellectual Sexism: A New Woman, A New Reality* ed. por J. Roberts. Nueva York: David MacKay Co., Inc., 1976, pp. 195-209.

Breton, André. *Arcane 17.* París: Jean Jacques Pauvert, 1971.

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1959.

Campbell, Margaret V. "The Vaporous World of María Luisa Bombal", *Hispania XLIV*, núm. 3 (septiembre 1961), pp. 415-419.

Carreño, Rubí. *Leche amarga: Violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo XX*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007.

Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1969.

Cixous, Hélène. *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura.* Barcelona: Anthropos, 1995.

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

Contreras, Francisco. *El pueblo maravilloso*. París: Agencia Mundial de Librería, 1927.

Coward, Rosalind. *Patriarchal Precedents: Sexuality and Social Relations.* Londres: Routledge, 1983.

Chadwick, Whitney. *Women Artists and the Surrealist Movement*. Boston: Little Brown and Company, 1985.

Chaney, Elsa. *Supermadre: Women and Politics in Latin America*. Austin: University of Texas Press, 1979.

Chant, Sylvia y Craske, Nikki. *Gender in Latin America*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003.

De Vries, Ad. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Londres: North-Holland Publishing Company, 1974.

Diana, Marta. *Mujeres guerrilleras: La militancia de los setenta en el testimonio de sus protagonistas*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1996.

Eliade, Mircea. *Patterns in Comparative Religion*. Nueva York: World Publishing Company, 1963.

The Myth of the Eternal Return. Princeton: Princeton University Press, 1965.

El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1960.

Myths, Dreams, and Mysteries. Nueva York: Harper, 1967.

Engel, Federico. *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado.* Moscú: Editorial Progreso, 1953.

Falcón, Lidia. *Mujer y sociedad: Análisis de un fenómeno reaccionario*. Barcelona: Editorial Fontanella, 1973.

Fernández, Rosa Marta. "Sexismo: Una ideología", *Imagen y realidad de la mujer* ed. por E. Urrutia. México: Secretaría de Educación Pública, 1975, pp. 62-79.

Freud, Sigmund. "The Head of Medusa", *Sexuality and the Psychology of Love* ed. por P. Rieff. Nueva York: MacMillan Publishing Co., 1963, pp. 212-213.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. México D.F.: Siglo XXI, 1977.

Giannini, Humberto. *La "reflexión" cotidiana: Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago: Editorial Universitaria, 1987.

Gissi Bustos, Jorge. "Mitología sobre la mujer", *La mujer en Latinoamérica*, tomo I, ed. por M. Elu de Leñero. México D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1975, pp. 85-107.

Gligo, Ágata. *María Luisa (Biografía de María Luisa Bombal)*. Santiago: Editorial Sudamericana, 1996.

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

Goic, Cedomil. "La última niebla". *La novela chilena: Los mitos degradados.* Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1968, pp. 144-162.

Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Dos mujeres en Obras de la Avellaneda.* La Habana: Imprenta de Aurelio Miranda, 1914.

Grosz, Elizabeth. "Refiguring Lesbian Desire", *The Lesbian Posmodern* ed. por L. Doan. Nueva York: Columbia University Press, 1994, pp. 67-84.

Guerra, Lucía. "Función y sentido de la muerte en *La amortajada* de María Luisa Bombal". *Explicación de Textos Literarios*, vol. VII, núm. 2 (1978-1979), pp. 123-128.

"Pasividad, ensoñación y existencia enajenada: Hacia una caracterización de la novela chilena femenina", *Atenea*, núm. 438 (1978), pp. 149-164.

La mujer fragmentada: Historias de un signo. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1995.

"Visión marginal de la Historia en la narrativa de Juana Manuela Gorriti", *Ideologies and Literature*, New Series 2, 2 (1987), pp. 59-76.

Guerrero, Manuel de Jesús. *El machismo latinoamericano*. Madrid: Plus Ultra Educational Publishers, 1977.

Gutiérrez Mouat, Ricardo. "Construcción y represión del deseo en las novelas de María Luisa Bombal", *María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas* ed. por M. Argosin, E. Gascón-Vera y J. Renjilian-Burgy. Tempe, Arizona: Bilingual Press/ Editorial Bilingüe, 1987, pp. 102-110.

Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte,* tomo III. Madrid: Editorial Labor, 1974.

Hermosilla S., Julia. "Lectura interpretativa de 'Las trenzas' de María Luisa Bombal". *Estudios Filológicos*, núm. 10 (Valdivia), (1974-1975), pp. 81-92.

Hubert, Renée Riese. *Magnifying Mirrors: Women, Surrealism & Partnership*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1994.

Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Minuit, 1977.

Jolles, André. *Las formas simples.* Santiago: Editorial Universitaria, 1972.

Jung, Carl G. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1977.

Kristeva, Julia. *Historias de amor.* México D.F.: Siglo XXI Editores, 1987.

León, Fray Luis de. *La perfecta casada*. Barcelona: Montaner y Simón Editores, 1898.

Levine, Linda Gould. "María Luisa Bombal from a Feminine Perspective". *Revista/ Review Interamerican*a, IV, núm. 2 (verano 1974), pp. 148-161.

Lukács, Georg. *La teoría de la novela*. Barcelona: Editorial Grijalbo, 1975.

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

Llanos, Bernardita. *Passionate Subjects/Split Subjects in Twentieth-Century Literature in Chile*. Lewisburgh: Bucknell University Press, 2009.

McClintock, Anne. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest.* Londres: Routledge, 1995.

Mead, Margaret. *Sexo y temperamento en las sociedades primitivas.* Barcelona: Edición Laia, 1973.

Mora, Gabriela. "'Las islas nuevas': o el ala que socava los arquetipos", *María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas* ed. por M. Agosín, E. Gascón Vera y J. Renjilian-Burgy. Tempe: Bilingual Press, 1987, pp. 162-174.

Natella, Arthur A. "Algunas observaciones sobre el estilo de María Luisa Bombal". *Explicación de Textos Literarios*, vol. III, núm. 2 (1974-1975), pp. 167-171.

"El mundo literario de María Luisa Bombal". *Cinco aproximaciones a la narrativa hispanoamericana*. Madrid: Editorial Playor, 1977, pp. 133-159.

Nelson, Esther W. "The Space of Longing: *La última niebla*". *The American Hispanist*, vol. III, núm. 21 (noviembre 1977), páginas 7-11.

Neumann, Erich. *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*. Princeton: Princeton University Press, 1963.

The Origin and History of Consciousness. Nueva York: Bollingen Foundation, 1954.

Ortner, Sherry B. "Is Female to Male as Nature Is to Culture?", *Woman, Culture and Society* ed. por M. Rosaldo y L. Lamphere. Stanford: Stanford University Press, 1974, pp. 67-87.

Peña Muñoz, Manuel. "María Luisa Bombal: Tres cartas y un prólogo", *Revista Mapocho*, núm. 38, 2º semestre, 1995, pp. 15-21.

Pescatello, Ann H. *Power & Pawn: The Female in Iberian Families, Societies and Culture*. Londres: Greenwood Press, 1976.

Phillips, John A. *Eva: La historia de una idea*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Piossek Prebisch, Lucía. "La mujer y la filosofía", *Sur*, núms. 326-328 (septiembre 1970-junio 1971), pp. 95-101.

Ruether, Rosemary Radford. *Sexism and God-Talk: Toward a Feminist Ideology*. Boston: Beacon Press, 1983.

Schiller, Friedich von. *Naive and Sentimental Poetry*. Nueva York: Frederick Ungar Publishing Co., 1966.

Showalter, Elaine. "Women Writers and the Double Standard", *Beyond Intellectual Sexism: A New Woman, A New Reality* ed. por J. Roberts. Nueva York: David McKay Co., Inc., 1976, pp. 234-238.

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use

Sosnowski, Saúl. "El agua, motivo primordial de *La última niebla*". *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 277-78 (julio-agosto 1973), pp. 365-374.

Suleman, Susan Rubin. *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde.* Cambridge: Harvard University Press, 1990.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la Litterature Fantastique*. París: Editions du Seuil, 1970.

Torre, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1965.

Valdivieso, Mercedes. "Social Denunciation in the Language of 'El árbol' (The Tree) by María Luisa Bombal". *Latin American Literary Review,* núm. 9 (1976), pp. 70-76.

Vidal, Hernán. *María Luisa Bombal: La feminidad enajenada*. Barcelona: Hijos de José Bosch, S. A., 1976.

Willems, Emilio. "La clase alta chilena", *Estructura social de Chile* ed. por Hernán Godoy. Santiago: Editorial Universitaria, 1971, pp. 440-462.

Yáñez, María Flora. *Las cenizas*. Santiago: Casa Nacional del niño, 1942.

EBSCOhost - printed on 4/14/2022 2:23 PM via PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA - BIBLIOTECA CENTRAL. All use subject to https://www.ebsco.com/terms-of-use